

# فن النحت

مفحة

سذیر الزیات



فن النحت

# جميع الحقوق محفوظة لدار دمشق

الطبعة الأولى ١٩٩٠

الطبعة الثانية ٢٠٠٠

تصميم الغلاف  
والخطوط والرسوم  
للمؤلف

الكتاب: فن النحت

المؤلف: نذير الزيات

التنفيذ الضوئي: مؤسسة الشبيبة للإعلام والطباعة والنشر

الناشر: دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق - شارع بور سعيد - هاتف ٢٢١١٠٤٨

فاكس ٢٢١١٠٢٢

ص.ب ٥٣٧٢

## مقدمة

العمل الفني شكل ابتكره فنان مبدع من تجارب انسانية وشكل العمل الفني يعكس العصر الذي ابتكر فيه انه جزء من السلوك الانساني العام.

فإذا ان نكبت احتياجاتنا ورغباتنا لكي تتناسب ماتقدمه لنا الظروف واما نستخدم كل ماديانا من مهارات ومعرفة لتحقيق لنا هذه الاحتياجات من ادوات وخامات موجودة في بيئة الفنان من طين او حجر او خشب او معدن او لدائن...

لقد استفاد الفن المعاصر من طاقة النحات الابداعية ليقدم للجماهير اعمال جميلة وناقعة اذ لم يقتصر عمل النحات على نحت التماثيل فقط بل اصبح له دور بارز في حياتنا العامة فقد شارك النحات المعاصر في فن العمارة فساهم في تجميل المباني التي غالباً ماتحكي عن وظيفة مبنى او تسرد موضوعاً قومياً او تبرز جماليات انسانية وابدع ايضاً في تصميم وتنفيذ اعمال الديكور النحتي.

كما استطاع النحات تصميم الاعلانات النافرة وصنع الميديايات التذكارية واضفى له دور كبير في تصميم نماذج العرض لفكرة ما.

فنحن نرى الاعمال النصبية والتماثيل تقام في الحدائق والشوارع والساحات العامة للتعبير عن انجازات قائد عظيم او احياء ذكرى شهيد او سجين ملحمة بطولية او تخليد فنان.

ونظراً للاهمية التي حظي بها هذا الفن الخالد في الآونة الاخيرة فلقد بحثت في هذا الكتاب اساسيات فن النحت من تشكيل وتصميم وتقنية ليكون عوناً مرشداً لهذه الهواة هذا الفن الصعب الشائك.

ورغبت ان اوجز المراحل التاريخية والميزات الفنية للاعمال النحتية عبر العصور حتى ايامنا هذه لتحقيق الفائدة واكتساب المعرفة واغناء التجربة الفنية والفردت مواضيع هامة تخص نحائين رواد تركوا بصمات جليلة في فن النحت المعاصر.

## المؤلف



## اساسيات فن النحت

يرتكز فن النحت على نوعين اساسيين:

اولاً: نحت غير مباشر.

ثانياً: نحت مباشر.

اولاً: نحت غير مباشر وهو الأساس في تعلم فن النحت.

١ - المعجون (البلاستيسين):

ويستعمل كالطين ويستخدم كنموذج صغير وماكيت لعمل نحتي كبير ويستعمله الاطفال ايضاً.

٢ - الطين (الصلصال):

من أهم ميزات الطين الجيد صلاحيته للاستعمال فيجب ان تتوفر فيه خاصية المرونة بحيث يمكن تشكيله باليد او صبه في القالب كما ينبغي ان يجف بسرعة مقبولة دون ان يتشقق بعد الجفاف ويجب ان يكون خالياً من الشوائب. ويمكن شراء الطين الخاص بالنحت من ورش صناعة الفخار.

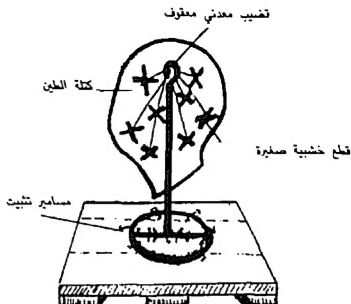
تحضير الطين للعمل:

نغريل التراب بواسطة المنخل الناعم ثم نضع التراب في وعاء من البلاستيك او في صندوق خشبي له غطاء مغلف من الداخل بمعدن التوتياء ونصب فوقه كمية من الماء ونترك الطين مدة ٤٨ ساعة حتى يفقد ماءه ثم نأخذ كمية من الطين وننشره على لوحة من الخشب ونحدد كمية الطين بشكل يتناسب

وحجم النموذج المراد عمله ثم ندعك باليد الطين وكأننا نعجن الطحين ونستمر في العمل حتى يجف ماءه ويصبح الطين سهل التشكيل وغير قابل للالتصاق على اليدين . اما الطين الباقي الذي لم يستعمل فيوضع في طرف من الوعاء حتى يكون الطين جاهزاً للاستعمال حين الحاجة . وحتى تكون الكتلة الطينية متساكة لا بد من وجود حامل يرتكز عليه النموذج .

#### ١ - تحضير حامل تمثال نصفي:

نحضر قضيب معدني فولاذي على شكل شاقولي وغير قابل للانحناء ويفضل ان يكون قطره من الحديد المضلع او المربع يثبت على شكل متصالب ويجهز بثقوب في اسفله حتى يمكن تثبيته على قطعة من الخشب بواسطة المسامير ويجب ان تثقب رأس القضيب من الاعلى بثلاثة او اربعة ثقوب وبمختلف ارتفاع الحامل باختلاف ارتفاع النموذج ثم نحضر حوالي ٣ الى ٤ م / من اسلاك معدنية ونحضر ايضاً قطعاً خشبية او فلين بطول ٣ - ٥ سم وسماكة ١ - ٢ سم ثم نربط هذه القطع الخشبية مع بعضها بشكل متصالب بواسطة اسلاك الربط وبواسطة الثقوب الموجودة في اعلى القضيب ونكوّن الشكل بحيث يصبح شبه بيضوي ويجب ان يكون حجمه اصغر من حجم النموذج المراد تشكيله .



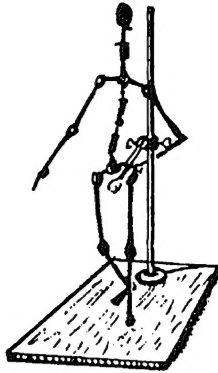
حامل تثبيت لتمثال كامل

لوحة خشبية سمكية

## ٢ - تحضير حامل التمثال الكامل:

نحضر قضيباً من الحديد بطول ٨٠ سم الى ٩٠ سم ونثبت القضيب بقطع معدنية متصلة بطول ١٥ - ٢٠ سم على لوحة خشبية بمساحة ١٠٠ × ١٠٠ سم ومسافة ٥ - ١٠ سم ويفضل ان يكون رأس القضيب معقوفاً ثم نقوم ببناء هيكل الجسم.

يجب ان يكون ارتكاز حوض الجسم على الوسط ويفضل ان يكون السلك المشكل للعمود الفقري من الحديد اللين وقطره يتناسب وحجم التمثال حتى لا يقع التمثال اثناء العمل ثم يقوم النحات بتجهيز الهيكل ووضع القطع الخشبية المتصلة على كافة الاسلاك وخاصة على الساقين خشية انزلاق التمثال.



حامل تثبيت تمثال نصفي



### تحضير الطين على الحامل:

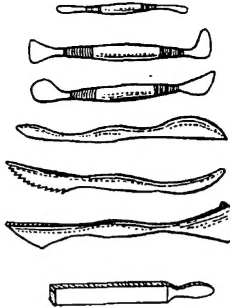
قبل البدء بوضع الطين يفضل ترطيب القطع الخشبية بالماء حتى لا تمتص ماء الطين ونضع الطين الجاهز على الحامل ونركز على التوازن بين الحجم ونضغط الطين بشكل جيد بعضا النحات حتى لا تتشكل فراغات هوائية كلما وضعنا كمية من الطين.

ويجب ان نضع الطين من الاسفل الى الاعلى ونجعل الطين اكثر صلابة ونماسكاً في النقاط التي يتركز عليها ثقل النموذج.

نحدد السطوح بالنسبة لوضعية الرأس ونحاول التركيز على معالجة النموذج كوحدة متكاملة. بمعنى ان يكون كل جزء من النموذج مرتبط بالشكل العام للنموذج والا فان النموذج يظهر كوحدة مفككة لا ترابط فيها.

ثم يبدأ النحات بعمل التفاصيل تبعاً لأهميتها حتى يصل الى مرحلة الانتهاء وهناك من يفضل وضع كتل الطين ثم ينحت الطين بأدوات النحت (الدفن) كما لو انه يقوم بالنحت المباشر.

أدوات نحت الطين



صا همدان

عند الانتهاء من العمل ولحين العودة للعمل بعد فترة من الزمن قد تكون يوماً أو يومين أو أكثر علينا تغطية النموذج بنسيج الخام المرطب (بعد عصره من الماء) ويحسن أن يُلف الرأس لوحده من ناحية الرقبة بحبل رفيع ثم تغطية كامل النموذج بقماش آخر ثم نلف النموذج بالكامل بغطاء عازل من النايلون خوفاً من جفاف الطين وتشققه واحرص ان لا تكون الرطوبة زائدة فيؤدي ذلك الى سقوط النموذج.

وإذا عاد النحات للعمل ووجد النموذج جافاً يجب رشه ببخاخ الماء من اعلى الى اسفل ويجب ان يكون الطين مرناً حتى حين وقت صب القالب ونصيحتي(\*) للمبتدئ ان يتقن تشريح الاعضاء كالعين او الفم . . ولاظهار تفاصيل العين مثلاً . . نأخذ اداة نحت في طرفها سلك ونحاول رفع الطين من مكان التقاء العين بالانف نكرر العملية في الجانب الثاني من العين فنظهر العين بسهولة . ثم نرسم العين بأحد الادوات المناسبة ونضغط على اطرافها الى الداخل قليلاً فنظهر الجفون فنحصل على شكل العين الكاملة ثم نعمل العين الثانية وتقدر المسافة بين العينين بمسافة تعادل عين واحدة تقريباً.

## النحت البارز والنحت الغائر:

ويستعمل هذا النحت غالباً في صنع الميدياليات او الاعمال الجدارية وقد يكون النحت شديد البروز او متوسط البروز او غائر اي تحت مستوى سطح القالب ولكل نوع من هذه الاشكال ميزته الجمالية الخاصة.

## طريقة نحت الميديالية:

### المواد والخامات اللازمة:

جبس - وعاء بلاستيك - صابون سائل - شريط - فرشاة عادية - زيت نباتي - شريط دائري من صفيح التوتياء وبعرض ٣ - ٤ سم - سلك معدني رفيع .

★ . . . قبل الشروع بعمل تمثال كامل يفضل عمل تمثال نصفي ثم عمل تمثال كامل حتى يكتب المبتدئ المهارة والزان الكافين .



أميرة بانثياس

## أولاً. صنع النموذج بالطين: (نحت بارز)

- ١ - نحضر الرسم للشخصية او النموذج المفروض نحته، ويفضل ان يكون الرسم مظللاً بقلم الفحم (بوضع جانبي).
- ٢ - نضع كمية من الطين على لوحة خشبية ونضغط عليه حتى يثبت ونسوي سطحه.
- ٣ - نرسم على هذا السطح الشكل المطلوب.
- ٤ - نضيف كمية من الطين الى الاماكن التي نطلب التجسيم والبروز شيئاً فشيئاً ثم نقوم بنحت التفاصيل.

## ثانياً. صب القالب:

- ١ - نحضر الجبص السائل ونصبه فوق النموذج داخل دائرة شريط الصفيح حتى يغطي الجبص كامل الدائرة، نترك القالب ساعة او ساعتين حتى يتصلب الجبص.
- ٢ - نزع شريط الصفيح ثم نزيل القالب عن النموذج.
- ٣ - ننظف القالب ثم نصلح بعض التواءات حتى لا يلتصق القالب بالنسخة ثم ندهن القالب بمحلول الكاماليكا حتى يشكل عازلاً جيداً.

## ثالثاً: صنع النسخة بالقالب:

- ١ - ندهن القالب بطبقة خفيفة من الزيت النباتي او قليلاً من الصابون المذاب بالماء لتكون عازلاً بين النسخة والقالب.
  - ٢ - نصب الجبص المائع على القالب ثم نضع سلك معدني رفيع على شكل علاقة حتى نتمكن من نزع النسخة عن القالب ويمكن استعمال السلك كعلاقة لتعليق النسخة على الجدار.
  - ٣ - عندما يتصلب الجبص نشد السلك بالنسخة الى اعلى لتفصل عن القالب فتحصل على الميدالية ذات الشكل المستدير وبهذه الطريقة يمكننا صنع لوحات جدارية كبيرة وميداليات كبيرة لمختلف المواضيع وخاصة الموضوعات القومية والتاريخية.
- وانصح المبتدئين البدء بالنحت البارز قبل الشروع بالنحت المجسم.

## ثانياً: النحت المباشر:

هو تشكيل التمثال بالازميل والمطرقة على قطعة الحجر او الخشب وهو عبارة عن رسم على سطوح غير مستوية وينفذ على مختلف الجوانب والسطوح مما يؤدي الى التكوين بالحجم.

- ١ - كتلة جبص بحجم معين.
- ٢ - حجر كلس طري.
- ٣ - حجر بازلتي اسود قاسي او حجر جرانيت.
- ٤ - حجر من الرخام.
- ٥ - كتلة خشب من الجوز او الزيتون او المشمش.

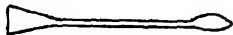
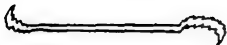
## تجهيز الجبص لعمل تمثال مدروس:

- ١ - نحضر علبه من الكرتون المقوى مكعبه الشكل او متوازي المستطيلات ثم نصب الجبص السائل داخل العلبه.
- ٢ - نترك الجبص حتى يجف ويتاسك ثم نزع الكرتون.
- ٣ - نضع الكتله على حامل النحت الدوار او طاولة النحت.



حامل دوار

- ٤ - نرسم على احد سطوح كتلة الجيصر بقلم الرصاص الفحامي الشكل الذي نريد في الوضع الجانبي .
- ٥ - نزيل الجيصر الزائد عن الرسم بواسطة الدفر المعدنية المختلفة على شكل قشور حتى يتم الشكل المرغوب .



#### ادوات نحت معدنية

- ٦ - يجب ان نبتعد عن التمثال قليلاً بين الفينة والاخرى وننظر اليه من كافة الجوانب حتى نناظر اوضاع البروزات والسطوح والانخفاضات وتطابق الاجزاء المتشابهة ونؤكد من تطابق الاجزاء مع الشكل العام .



## فن نحت الحجر:

في حال نحت حجر قاسي تتبع الخطوات التالية:

١ - نحضر حجر على شكل متوازي المستطيلات وليكن ارتفاعه ٩٠ سم وطوله ١٥٠ سم وعرضه ٥٥ سم ويجب ان تكون ابعاده اكبر من حجم التمثال المرغوب.

٢ - بعد وضع الحجر على طاولة النحت نخطط الشكل بواسطة الفحم الاسود اذا كان الحجر فاتحاً وبواسطة الحوار اذا كان الحجر قاتماً.

٣ - نأخذ أعلى مسافة في الجوانب كالأذن أو أعلى نقطة من الامام وهو الانف بحيث يأخذ شكل قطر الرأس. بعد قياس الابعاد نبدأ بقياس المسافات الغائرة ويجب ان تكون المسافات النافرة والغائرة التي يجب قياسها أقل من المسافات الحقيقية حتى نتمكن من اصلاح الازخطاء ان حصلت.

٤ - نحدد نسب الوجه بثلاث مسافات متساوية افقية ومن ثم نحدد الانف والجبين ويتم قياس النسب بواسطة (البيروكار) للوصول الى النسب الحقيقية. بعد ذلك نقوم بنحت التفاصيل.

### ادوات النحت على الحجر:

#### اولاً: طاولة العمل:

يفضل ان تكون طاولة النحت على الحجر مستديرة الشكل ومن الخشب السميك وغالباً ماتكون على شكل اسطوانة قطرها ما بين ١ - ١,٥ م وتنزلق على رولمانات لندورها بالشكل الذي نريد.



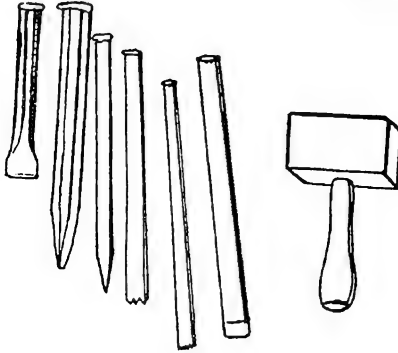
### ثانياً: الازاميل:

١ - المنقار: وهو على انواع إما ان يكون بشكل اسطواني وله رأس مضع او ان يكون مقطعه مستطيلاً او له رأس مدبب.

وتستخدم هذه الازاميل في اعمال التشذيب وتستخدم ايضاً في النحت على الحجر القاسي كالبازلت.

٢ - المسنن: انواعه متعددة ومقاييسه مختلفة مقطعه مستطيل وله في نهايته رأس مبسط مسنن كالمشط يستعمل في تسوية سطح الحجر قبل التنعيم.

٣ - المبسط: وهو ازميل رأسه مبسط ولكن مقطعه كالكسكين وله نفس الوظيفة السابقة.



ادوات نحت الحجر

### ثالثاً - ادوات القياس:

الشيكار او مقياس الابعاد:

وله عدة رؤوس منه مايثبت على الجانبين او يثبت من الامام وهناك رؤوس تبقى ثابتة على النموذج وعليها تؤخذ المسافات بدقة وعادة مايستعمل في قياس الابعاد للنحت على التماثيل النصفية (البورترية).

- الزاوية: هي زاوية قائمة معدنية تستعمل في المنحوتات الهندسية.  
- الفرجال: الفرجال انواع منها ماهو مستقيم ومنها مقوس للدخل ومنها مقوس للخارج ويستعمل في معرفة القياس.  
- مقياس الزئبق: يستعمل لقياس ميل السطح وفيما اذا كانت السطوح عمودية او افقية تماماً وغالباً ما يستخدم في نحت الحجم الهندسية.  
ومنالك اجهزة حديثة يستعملها النحات لتسهيل عمله وخاصة في النحت على الحجر القاسي.

#### رابعاً- ادوات المطرق:

١ - المطارق الصغيرة للمطرق على الازاميل وهي على شكل متوازي المستطيلات.

٢ - المطرقة المسننة: وهي مطرقة عريضة ذات رأسين على شكل المشط وتستعمل هذه المطرقة في توضيح سطوح الحجر.

٣ - المطرقة المهدة: مطرقة ذات رأس مشطوف وآخر اسطوانى تستعمل لتشذيب السطح بمساحة كبيرة.

٤ - مطرقة التنعيم: وهي على شكل متوازي المستطيلات مقطعها مربع، ويمتاز سطحها بتفسيحه الى نتوءات على شكل مربعات صغيرة رأسها مدبب، تستعمل لتنعيم السطح قبل ان نظرقه بالازميل.

- جهاز الضغط الكهربائي (الكومبرسور):

. يستطيع النحات تركيب الازاميل في رأس الجهاز وتتم عملية الحفر على الحركة الآلية للجهاز ويوجه النحات الازاميل حسب الشكل المراد نحته.  
وهناك اجهزة كهربائية دقيقة تستعمل في نحت النازج الدقيقة.

#### - ترميم التمثال:

عند ترميم التمثال واعادته الى النموذج الاصلي او ترميم الاجزاء المكسورة وجمعها يحتاج الى الخبرة والمهارة في هذا المجال.  
ويتم اصلاح الاجزاء المكسورة بواسطة الاسمنت او الجبس او خليط الحجر الصناعي بما يتناسب ولون التمثال المكسور ويجب ان نحسب النسب بين المسافات وشكل وقوف التمثال في حالته الطبيعية. ويفضل ان نعرف العصر التاريخي الذي ينتمي اليه التمثال اذا كان أثرياً.

# نحت الخشب

الخشب مادة لينة سهلة التشكيل ويتميز بأنه اخف وزناً من الحجر والمعادن الاخرى واليافه تسر الناظر وتوحي باحساس جمالي آخاذ. ويعتبر الخشب من أهم المواد الجيدة في النحت. وقد برع الصينيون والهنود بنحت معابدهم، ونحت المصريون القدماء بعض تماثيلهم من الخشب وما تزال آثارهم باقية حتى يومنا هذا. ونحت الاغريقون اكثر منحوتاتهم من الخشب والتي تعتمد على الرموز والاقنعة. وابدع العرب في نحت الخشب وخاصة نحت الخشب البارز وهذا ماثله في اغلب الاماكن الاثرية وخاصة في المساجد والبيوت القديمة ولكي يكون عملنا ناجحاً في مجال نحت الخشب لابد من معرفة بعض الاصول عن هذه المادة.

## أنواع الاخشاب:

١ - الاخشاب اللينة والمتوسطة بطراوتها وسهولة استعمالها ومن

انواعها:

الصنوبر - الارز - الصفصاف - الحور ومن افضلها الصنوبر.

٢ - الاخشاب القاسية:

وتتميز بقساوتها ومتانتها ولكن ذلك لايعني انها صعبة الشغل ومن أهمها:

الزان - البلوط - السديان - الجوز - خشب اللورد.

عمل نحّتي من خشب البلوط



وستكلم عن أهم الاخشاب المتوفرة محلياً والصالحة للنحت:

#### ١ - خشب البلوط:

وهو من افضل الاخشاب لأغراض النحت المباشر والنحت البارز والزخارف والوانه بين البني الفاتح والبني الغامق وتموجاته جميلة وهو صعب الشغل لكنه يمتاز بأنه خشب صقيل ويدوم طويلاً.

#### ٢ - خشب الجوز:

وهو خشب صلب وخشب الجوز جميل المنظر وله عروق عريضة مع بعض الشرائط الرمادية او السوداء التي تمنحه شكلاً متميزاً وتوجد فيه ضروب غامقة او فاتحة اللون، ويحتاج الى عناية خاصة اثناء التجفيف كي لا يتشقق ويفضل استعماله في النحت المباشر او النحت البارز لما له من صفات جيدة وخاصة من الناحية الجمالية. ولأخشاب الجوز انواع كثيرة وأحسنه خشب الجوز التركي.

٣ - خشب الزيتون: ثقيل قاسي، متوسط الصلابة، سهل الشغل لون قلبه بني فاتح معرق بالخضرة ويتميز بجماله ويستعمل للنحت المباشر.

٤ - خشب الصفصاف: ان خشب الصفصاف طري وابيض اللون وخفيف كما انه سهل الشغل.

٥ - اخشاب الاشجار المنصورة: وتتميز اخشابها بالتجانس الشديد المائل الى الاحمرار وهو سهل الشغل ويصقل بصورة ممتازة كما أنه قاسٍ ومقاوم للتآكل يستعمل للنحت لجمال خشبه ومن انواعه خشب المشمش والاجاص البري.

### كيف نحضر الخشب بعد القطع:

١ - نزيل القشرة من الجذوع بواسطة القدوم.

٢ - ننقع الجذوع في ماء يحوي بعض المحاليل الكيميائية المعقمة مثل توتياء النحاس للقضاء عل الطفيليات والجراثيم.

٣ - نضع الجذوع في مكان جاف بعيداً عن الرطوبة واشعة الشمس كي لا يؤدي لتشققاتها حتى تتبخر مياه الخشب ويجف ببطء.

٤ - طلي الجذوع بمادة القطران او بالزيوت النباتية اذا كانت معدة للاستعمال في الهواء الطلق وحذار من استعمال الخشب قبل ان يجف تماماً.

## أدوات نحت الخشب



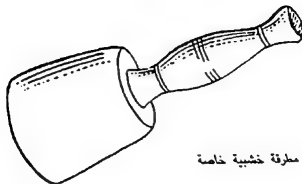
إزميل نحت على شكل زاوية



إزميل نحت مستو



إزميل نحت مقعر بدرجات مختلفة



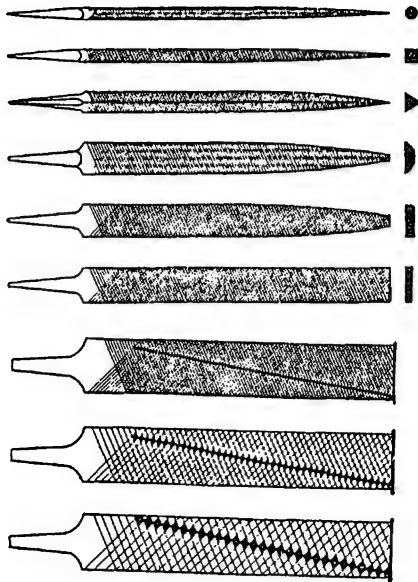
مطرقة خشبية خاصة

## ادوات نحت الخشب:

- ١ - ادوات النثر منها اليدوية للأعمال الصغيرة ومنها المناشير الكبيرة للكتل الضخمة والمناشير اليدوية منها:  
منشار الشرح - السراق - الساحقة - منشار الذيل.
- ٢ - ازاميل متنوعة تستخدم في نحت الخشب.
- ٣ - المطارق منها: مطارق خشبية ومعدينية وبلاستيكية. ويفضل المطارق المصنوعة من مادة الرصاص.
- ٤ - القدم: ويستعمل لقطع وتقشير الجذوع.
- ٥ - ادوات الثقب: واستعملها قليل في النحت على الخشب ومن المثاقب اليدوية التريل او المثقب الامريكي.
- ٦ - ادوات التنظيف: وتشمل المبرد بأنواعها واوراق الزجاج الخشنة والناعمة.
- ٧ - ادوات الربط والشد:  
هناك ثلاثة انواع في مسك وشد الكتل الخشبية منها: المقط (المأط) - الشداد - مربط البراغي.

## العناية بأدوات النحت على الخشب:

- للمحافظة على ادوات النحت وصيانتها يجب ان نتبع مايلي:
- ١ - يجب ان نتجنب الاستعمال الخاطيء للازاميل.
  - ٢ - بلخ سن الازاميل بواسطة المجلخ الآلي عندما يصبح لون المعدن ازرق وذلك بغمر الازميل بالماء بعد الجلطخ لأن ارتفاع درجة حرارة الازميل تؤثر على قساوته.
  - ٣ - نطرق على يد النصاب الخشبي بواسطة المطرقة الخشبية.
  - ٤ - إبعاد الادوات عن الاماكن الرطبة وطلبها بمواد حافظة تحميها من المؤثرات الجوية.



المبارد أنواعها وقياساتها



## طريقة نحت الخشب:

- ١ - نحضر نموذج من الطين (ماكيت) للعمل المراد نحته من الخشب.
- ٢ - نضع الكتلة الخشبية على طاولة العمل وبشكل افقي وبفضل تثبيت الكتلة الخشبية في المربط.
- ٣ - نرسم الشكل على احد سطوح الكتلة الخشبية بوضع جانبي بواسطة الحوار اذا كانت الكتلة جذع شجرة او بواسطة قلم الرصاص اذا كان سطح الخشب أملس.
- ٤ - نأخذ الازميل الذي تقعره نصف الدائرة. ونضرب عليه بواسطة المطرقة حتى نقلل الاضافات الخارجة عن الرسم ويجب ان تكون ضربات الازميل بشكل معاكس للألياف الخشبية حتى لايشقق الشكل.
- ٥ - ندور التمثال ثم نرسم من جديد الشكل الامامي ونخفف الاضافات ببطء وتتابع العمل من الجانب الى خلف التمثال.
- ٦ - نأخذ الازميل المتوسط القعر ونبدأ بتسوية السطوح ثم نعيد استعمال الازاميل الاصغر حجماً حتى نحصل على الشكل المطلوب.
- ٧ - نستعمل البرد الخشن عند الضرورة لتسوية بعض السطوح الظاهرة وتنعيمها ويمكن تنظيف التواءات البسيطة التي تظهر على اطراف الياف الخشب بواسطة اوراق الزجاج الخشن او الناعم.

## ترميم العمل:

قد يحدث اثناء العمل ظهور بعض الشقوق نضع كمية من النشارة المتبقية مع قليل من الغراء ثم نمزج هذه النشارة مع الغراء فنحصل على المعجونة ثم نسد الشقوق ويجب ان يكون المكان المراد لحمه بشكل هندسي متوازي المستطيلات وان تكون الياف المكعب بنفس اتجاه التمثال المنحوت.

## طلي الخشب:

اذا كان في الخشب شقوق نطلي الخشب بمعجون فيلر مع صبغة اهرام مع قليل من زيت الكتان ويترك لمدة ساعة او ساعتين ثم يحك بورق الزجاج ثم يطلى بالسليكر ونتركه اكثر من اسبوع ثم نعاود الحك بورق الزجاج ثم تعاد العملية بدهن السليكر ونتركه ايضاً نفس الفترة ثم نطليه بالاكور بعد تمديده بالنفط.

ويمكن طلي الخشب بزيوت الكتان حيث يبرز جمالية التموجات في الخشب.  
ويمكن طليه ايضاً بمادة اللاكر.

وللمحافظة على الاعمال الخشبية المطلية بالدهان الزيتي، يراعى في تنظيفها  
الامور التالية:

- ١ - عدم استعمال الماء المغلي لأن الحرارة تساعد على اذابة الطلاء.
- ٢ - تجنب استعمال المواد المذيبة للطلاء كالترينيتا.
- ٣ - عدم استعمال الماء البارد لأنه يجعل الصابون يجمد بسرعة فيلتصق بالخشب ويجعله خشناً ويعطي الطلاء لونا معتماً.
- ٤ - عدم استعمال المواد الحشنة او المخدوشة لأنها تخرج الطلاء وتذهب بريقه وتسبب تشوه منظره.
- ٥ - تجنب استعمال القلويات (كالصودا) فهي تؤثر عليه تأثيراً سيئاً.
- ٦ - عدم استعمال الماء بكثرة اثناء غسله وتجنب غسله بدون داع لأن كثرة البلل يؤثر في الطلاء.

## طرق اعداد:

### ١ - الشمع العسلي:

يوجد منه في السوق على شكل كتل او رقائق. ويوضع في محلول البنزين بنسبة ٢ - الى ١٠ في قنينة من الزجاج ويترك فترة من الزمن ويجب ترك قليل من الفراغ في الزجاجاة تحاشياً لانفجارها.

### ٢ - غراء الخشب:

يوجد في السوق غراء ابيض جاهز ولكن الغراء الحيواني افضل منه ويمكن تحضيره على الشكل الآتي:

نضع قطع صغيرة من الغراء في وعاء خاص بنسبة ٣ - الى ٤ من حجم الوعاء مع اضافة الماء الساخن اليه ونضع الوعاء على النار ويجب ان يكون التسخين بطيئاً في البداية حتى تظهر الرغوة عليه.

### ٣ - الكاماليكا:

تهرس الكاماليكا الهشة والتي غالباً ماتكون حمراء او صفراء ونضعها في قنينة زجاج او بلاستيك ثم نضيف اليها الكحول التجاري الازرق بنسبة ١ - الى ١٠ اما اذا كانت الكاماليكا بيضاء فنضع الكحول الابيض النقي ثم نضع القنينة في مكان دافئ او في حمام مائي ساخن.

## تعليم الاطفال فن النحت

يتمتع الاطفال كثيرا بالتشكيل فكثيراً مانرى الاطفال وهم يشكلون اعمالاً من الرمل على شاطئ البحر وقد نراهم يلعبون بالتراب في الحقل وحتى نحقق لهم مايرغبون نحضر لهم معجون البلاستين ويوجد في السوق على شكل قوالب صغيرة وكبيرة وبألوان مختلفة.

ويتميز هذا المعجون بأنه مادة لينة لا تحف اذا تعرضت للهواء ويمتاز ايضاً بسهولة استعماله ونظافته.

نطلب من الاطفال ان يشكلوا اعمالاً تتناسب مع اعمارهم ونضع امامهم حمامة او بطة او هرة.. او التشكيل الذي يريدون.

ونرى بعض الاطفال الموهوبين يفضلون النحت المباشر.

يمكن صب الجبص في علبة كرتون مقوى او نحت قطعة صابون.

نرسم الشكل المطلوب مثل بطة او ارنب ثم نحدد المناطق البارزة والفاخرة في الشكل ثم نحت الجبص بواسطة موس صغير.

ويفضل ان لا نغير او نعدل في الشكل الذي نحت لان ذلك يطمس شخصية الطفل.

## كيف نعتني بالأعمال النحتية:

اولاً: العناية بالأعمال البرونزية:

البرونز هو معدن اسمر قائم يمتاز بلمعته الجميلة.

١ - ينظف بالماء الدافئ والصابون ويمسح بقطعة نسيج واذا كان هناك

نقوش فمن المستحسن استعمال الفرجون الناعم.

٢ - يمسح اثر الصابون بالماء البارد.

٣ - يجفف بقطعة قماش نظيفة جافة.

٤ - يدهن بطبقة من الزيت.

٥ - يلمع بقطعة قماش نظيفة.

ثانياً: العناية بالأعمال النحاسية:

١ - يفسل النحاس بالماء الساخن والصابون.

- ٢ - تزيل اثر الصابون بالماء.
  - ٣ - تفرك النحاس بملح الليمون وقليل من حمض الخل لان الحموض تزيل الاوكسيد وبالتالي تزيد من لمعان النحاس.
  - ٤ - نشطف اثر الحامض بالماء.
  - ٥ - يحفف النحاس جيداً بخرقه ناشفة نظيفة.
- ثالثاً: العناية بالأعمال الخشبية:
- يوجد في الاسواق بخاخ خاص يستعمل كمنظف وملمع للموبيليا وللمنحوتات الخشبية ومن مميزاته:
- ١ - تنظيف الخشب وتغذيته.
  - ٢ - التلميع بسهولة.
  - ٣ - يحفظ لمعانها لمدة طويلة.
  - ٤ - يحمي الخشب من البقع اللاصقة.
  - ٥ - يحميها من الغبار.

### كيف نعرض الأعمال النحتية:

يستحسن إبراز او عرض الاعمال النحتية بصورة تلفت النظر، فبذلك نتمكن من تقييم جمالها اما اذا رغبتا إبراز اعمال فنية معينة فيجب علينا انارتها بالضوء الطبيعي والاصطناعي معاً.

وفضلاً عن ذلك، فعندما نعرض اعمال نحتية على قطعة اثاث أو رف، ينبغي ان نتجنب وضعها على هيئة تشكيلات متناظرة او محورية او متواترة، فمثل هذه التشكيلات تقلل من جمال هذه الاعمال وتبرز التشكيل ككل.

والافضل فصل العمل عن مثيله ومحيطه، وعندئذ يبرز جماله بوضوحاً واضحاً ويجب ان لا نقحم الاعمال النحتية في الغرفة والا بدت الغرفة كأنها متحف بل ينبغي توزيعها اعتماداً على تناغمها وانسجامها، واستناداً الى الذوق السليم.

وبشكل عام ينبغي ان يكون لون الارضية مخالفاً للون الاعمال نفسها فمثلاً اذا كانت الاعمال الفنية مصنوعة من الخشب فمن المفضل عرضها في خزانات خشبية مطلية باللاك.

# تصميم العمل النحتي

## تصميم العمل النحتي

أولاً: طبيعة مشكلة التكوينات ذات الثلاث ابعاد (الحجم، الكتلة،

الفراغ):

اننا لا نهتم في حالة الاشكال ذات البعدين الا من زاوية واحدة بالنسبة للمشاهد وهي ان يكون للتصميم وجه واحد، وهذا يجعل امره سهلاً . . حيث يمكن حل جميع المشكلات في اطار الوجه الواحد.

وليس هذا ما يحدث عند وضع اشكالنا في فراغ حقيقي . . اذ ينبغي علينا عند عمل الشكل النظر اليه من جميع الأوجه ونفس الشيء يؤديه المشاهد . . الذي لا يمكنه استيعاب او تقدير الشكل دون النظر اليه من جميع الاماكن . . وهذا يعني شيئاً واحداً له مغزى كبير، وهو اننا لا نتعامل مع نظام واحد ثابت من العلاقات المتداخلة، وهناك ولا شك نظام اساسي واحد وهو من الجهة المادية للتصميم، غير ان لهذا التكوين الواحد عدة وجوه مختلفة، يكون كل منها تكويناً في حد ذاته .

أضف الى ذلك ان كل وجه يجب ان يوصلنا الى الوجه الآخر وخلافاً للتكوين ذي البعدين الذي يجب ان يظل ثابتاً في نطاق مسطح الصورة، نجد ان التكوين لا ينجح مهما تكون درجة تأثير احد أوجهه وذلك ما لم يوصلنا الى استكشاف نفس العلاقات في جميع الأوجه، وهذه المشكلة جدية بالاهتمام.

ولهذا السبب توضع القاعدة التي يعمل عليها النحات على محور متحرك وعليه ان يدير التكوين دائماً أثناء العمل لكي يدرسه من جميع زواياه ويصبح لكل سطح او استدارة فيه قيمة او تعبير جديد.

#### ثانياً: العناصر المرتبة للتصميم:

ما معنى كلمة مرن من الناحية الحرفية، تعني شيئاً يمكن تشكيله وعادة يكون بالأيدي فالطين مرن، كما ان الشمع مرن ايضاً. والاشكال التي يمكن اخراجها من هذه المواد لها خصائص اخرى. ولما كانت ذات ثلاثة ابعاد فهي على هذا الأساس توجد في الفراغ. . وعندما يسقط عليها الضوء ترى كنموذج من ضوء وظلال. ونعني بذلك ان العناصر الأساسية التي يمكن ان نبني فيها نموذجاً ذات ثلاثة ابعاد، مما نشكلها باليد او بالأدوات او بالآلات، مادة مرنة. . وتنقسم هذه العناصر الى ثلاثة اقسام. . تؤلف بعضها مع بعض أثناء العمل عنصراً مرناً رابعاً غير مادي.

#### ١ - المجسمات:

ونقصد بالمجسم الشيء الذي له حجم ويعبر عنه بالاسقاط في ابعاد الفراغ الثلاثة. . وقد يكون المجسم صلباً تماماً في كتلة حجر، او قد يكون مفرغاً مثل الفخار.

#### ٢ - المسطحات:

للمسطح من الناحية الهندسية بعدان، طول وعرض. ولكننا لانستطيع التعبير عنه في الفراغ من غير اعتبار السمك ايضاً. ويكون عليه حيث ان يوجد كمادة. . ولذلك يكون الفرق بين المسطح والمجسم شيئاً نسبياً.

#### ٣ - الخطوط:

للخط من الناحية الهندسية بعد واحد فقط هو الطول ونحن لانستطيع التعبير عن هذا الطول بالمادة من غير اعطائه سمكاً. . على هذا الأساس إن كتلة اي شكل والذي ينظر اليه كخط انما هو مسألة نسبية.

وينشأ عن فاعليات العناصر المادية الثلاث السابقة عنصراً آخر هو الفراغ . . والفراغ في حد ذاته عنصر مرئي . . ويستعمل هذا العنصر كوسيلة من وسائل التشكيل الفراغي .

والنحت كالعامة - فن يعتمد على الحجم في الفراغ، وتنظيمه من الخارج بعكس العمارة التي تُنظم من الداخل والخارج .  
 . وأغلب التماثيل المصنوعة من الحجر أو الخشب عبارة عن كتلة منظمة نظاماً يتأثر بالشكل الأصلي للكتلة . والفنان الذي يواجه بكتلة الحجر أو قطعة الخشب إما أن يحافظ على الشكل الأصلي للكتلة وبذلك يصبح التمثال قوياً ثابتاً، وإما أن يوافق الكتلة ويحذف منها، وعلى ذلك فإنه يزيد من حركة التمثال في الفراغ .  
 والنحت بأنواعه سواء أكان نحتاً في الحجر أم تشكيلاً بالصلصال فهو فن يكتسب قوته من بساطته ووضوحه، كما أنه فن تذكاري . ويختلف عن العمارة في أنه غالباً ما يمثل الإنسان أو الحيوان، وهي عناصر تسهل على الفنان عملية التنظيم .

وعندما يتكرر الفنان شكلاً ما مستعملاً أية خامات فإنه لا يقلد المظهر الخارجي للطبيعة، ولو أن الطبيعة تكون نقطة البداية فهو يستخلص بعض التنظيمات من أجزاء الشكل كالرأس والجذع والأطراف . والنحات في هذا التنظيم كالمهندس المعماري الذي يبدأ عمله بالأحجام وتنظيم علاقاتها مع بعضها وخاصة الأسطوانة والكرة . وعند استقرار هذه العلاقات، فإنه يدرس الفاتح والغامق (الظل والنور) ثم الخط، فالفتحات كالعين والفم التي تكون الظلال، أما الأجزاء البارزة فتتلقى الضوء، فتعاقب الظل والنور بولد حركة وحيوية للشكل .  
 فإذا وجدت هذه الاختلافات في السطح بشكل بسيط كان التنوع الموجود في هذا السطح تنوعاً خفيفاً أيضاً، وإذا كان التنوع نتيجة تفاصيل طبيعية فإن هذا يُحدث تغيراً سريعاً في الظل والنور، وهذا بالتالي يحدث حركة في السطح تكون على حساب الحجم، أما الخط فلا يظهر في الأحجام الأسطوانية، على أننا إذا درنا حول التمثال فأننا نلاحظ أن العين ترى حدوداً أو محيطات للشكل . وتعتبر هذه الحدود والمحيطات عند تغيير موقفنا من التمثال بحيث نلاحظ صفات خطية تقود



حركة الكتل، وهناك وجه آخر للصفة الخطية يظهر في ذراع مرفوع او ممدود مثلاً ويحدث تأثيراً خطياً خاصاً في التصميم.

والسطح عنصر آخر من عناصر تنظيمات النحت. وسطح الخامة المستعملة لأي نوع من انواع النحت له اثر كبير في التأثير النهائي. فسطح حجر الجرانيت مثلاً خشن بحب، والمرمر مرقق وشفاف، والخشب ذو الياف، والصلصال خشن غير منتظم والبرونز عاكس لامع. وهناك مالا يحصى من الصفات الكامنة في طبيعة كل خامات والطرق التي تجهز بقتضاها. ويمكن الحصول على نتائج متنوعة من تجاور الاساليب المختلفة في الاداء على السطح كتجاور المساحات الخشنة والناعمة مثلاً. وينقسم النحت الى ثلاثة فروع كما أسلفنا سابقاً..

١ - النحت كامل التجسيم.

٢ - النحت البارز.

٣ - النحت الغائر.

١ - أما النحت كامل التجسيم فمعناه ان للتمثال ثلاثة ابعاد.

٢ - أما النحت البارز فهو الذي تكون فيه الاشكال البارزة ملتصقة بالارضية.

٣ - أما النحت الغائر ففيه تكون الاشكال غائرة في الارضية وهو أقل استعمالاً والنحت يعتبر تكويناً عضوياً، ليس فقط كعمل في حد ذاته ولكن لما ينقله من خبرة الحياة. يقول «ميشيل انجلو» : (ان الحياة تبدو كأنها تتحرك داخل الحجر) وهذه الجملة لها معنى اعمق من الظاهر، لأن النحات العظيم بعيد كل البعد عن محاولة تقليد الشكل الظاهر للطبيعة فهو يجعل الخامة مشبعة بالحياة وبالصفات التي لا يمكن ان تحددها الكلمات ولكنها تحس احساساً وليد الانفعال، هذه هي الصفة التي تعيش وتكمن متلازمة مع صفة التكوين العضوي.

### خصائص التكوين المرن:

لمعظم التكوينات المرنة تصوران شكلين واضحيان.. يمكن ان نفكر فيها من الخارج ومن الداخل. ولبعض الاشكال ناحية شكلية واحدة. ويرتكز الاهتمام غالباً على الهيئة الخارجية فقط كما في النحت.

## ١ - الشكل المغلق:

للتكوينات المرنه صلة مباشرة بالاختلافات بين الاشكال المغلقة والمفتوحة  
ولنبحث ماذا يعني الشكل المغلق.

ان بعض التكوينات المرنه تظهر مغلقة بغلاف بسيط، يكون في الغالب  
هندسياً في طبيعته، ففي النحت وبخاصة في الحجر او الخشب يحاول بعض  
الفنانون عادة المحافظة على ان يظهر الغلاف النهائي مستمداً من شكل الكتلة.  
ومن الامثلة على ذلك اعمال «جون فلاناجان» فلقد كان دائماً يجمع احجاراً من  
الطبيعة مما توحى اليه اشكالها بموضوع معين ثم يخرج من تلك الفكرة بأقل عملية  
حفر ممكنة محافظاً على الأساس الطبيعي لهيئة الشكل بقدر الامكان.

ومن اعماله التي توضح ذلك تمثاله «يونس والحوت» ولا يقصد من وراء ذلك  
ان عليك ان تحصل على غلاف جاهز للشكل ولعل تمثال النمر «جاجوار» من  
عصر ما قبل الكولومبي قد نحت من قطعة من حجر بيضاوية الشكل او من كتلة  
مكعبة. ولكن مما لاشك فيه ان قوة الغلاف البيضاوي هي التي تحكم الشكل  
النهائي.

ان بعض الاشياء تقبل المعالجة بهذه الطريقة والبعض الآخر لا يقبلها.



يونس والحوت جون فلاناجان

## ٢ - الشكل المفتوح:

ان قوة دفع حركة العناصر للشكل تعمل إما في اتجاهه وإما بعيداً عنه .  
 والتكوين المميز هو الذي يتحقق فيه ما يشابه نظام نمو الاشكال في الطبيعة وهذه  
 الاشكال ليست منعزلة عن الفراغ المحيط، بل تنفذ فيه . ومن الصعب دائماً  
 معرفة مدى فاعليتها فيه . ويصعب تحديد الفاصل بين كل من فكري الداخلي  
 والخارجي للشكل . . اذ أن كليهما يميل الى الارتباط بالآخر حتى انه يتعذر علينا  
 القول ايها الداخلي، وايها الخارجي، ويوضح مثال، «الانفاذ» من عمل «ليشتيز»  
 نفس فكرة النوع المفتوح . فالكتل فيه مفتوحة . . وهي أشبه بخلايا نحل مزودة  
 بفراغ متداخل وتمتد كما لو كانت اطراف «أميبا» تدور في الفراغ المحيط . . وليس  
 من الممكن تحديد اي غلاف مغلق لها . فالاشكال محكومة بالحركة الديناميكية التي  
 تخرج من مدار مركزي وهي ثم تعود اليه مرة اخرى .



«الانفاذ» جان ليشتيز

# اساسيات تقنية البحث

## صناعة القالب

قبل ان نبدأ بشرح صب القالب في وقتنا الحالي نذكر ان هناك ثلاثة انواع من القوالب التي استعملت في العصور القديمة.

### ١ - القالب البسيط:

استعمل في فترات تاريخية مبكرة في صناعة الادوات مثل الازاميل والفؤوس. حيث يمكن حفر الشكل المطلوب في الحجر او تشكيله في الفخار بواسطة ضغط التشكيل المطلوب في عجينة الفخار ثم شيها لتصبح فخاراً.

### ٢ - القالب المكون من اكثر من جزء:

وهذا يتلاءم مع صناعة القطع الأكثر تعقيداً من النوع الاول مثل الخناجر او التماثيل البسيطة الشكل، ويجب ان يتوافر في هذا النوع مكان لصب المعدن وفتحة لخروج الغازات والهواء الموجود بداخل القالب عند الصب، ويمكن ان يطور اضافات في هذا النوع حسب الحاجة.

### ٣ - الصب بطريقة الشمع المفقود:

تستعمل هذه الطريقة لصناعة القطع المعقدة ذات التفاصيل مثل التماثيل ذات الزخارف الدقيقة.

ويمكن تلخيص هذه الطريقة كالتالي:

يتم عمل الشكل المطلوب من الشمع وتحفر عليه جميع التفاصيل المطلوبة ويسمى هذا «بالنموذج» يغطى هذا النموذج بطبقات من عجينة الفخار حيث

تطبع عليها جميع التفاصيل المنحوتة معكوسة (مثلاً النافر يصبح غائراً وهكذا) ويسمى هذا بهـ القالب، ويجب ان يكون هناك دعائم لتماسك النموذج مع القالب، كما انه من الضروري وجود فتحتين احدهما في الجزء الاعلى من القالب لصب المعدن المصهور والاخرى في اسفله من اجل التخلص من الشمع الذائب والغازات في اثناء عملية الصب. يوضع النموذج والقالب في فرن ذي حرارة عالية حيث يذوب الشمع او يحترق ونحصل على قالب من الفخار المفرغ من الداخل وهنا يمكن ان نصب البرونز المصهور بداخله ليأخذ شكل النموذج تماماً ومن اجل التوفير في استهلاك المعدن يمكن صناعة تماثيل مفرغة من الداخل وذلك بأن يتم عمل شكل تقريبي من الرمل ثم يغطى بطبقة من الشمع التي يتم حفر التفاصيل عليها. ومن ثم تتبع الخطوات نفسها السابقة الذكر، وبعد ان يتم الصنع يمكن استعمال اداة حادة فيتخلص من الرمل الموجود في داخل التمثال من ثقب في اسفله.

وبالاحظ عند النظر تحت مجهر وجود طبقة رقيقة من الشمع على السطح الخارجي للقطع المصنوعة بهذه الطريقة.

يكون الشكل العام للقطع المصبوبة بأي من الطرق الثلاث السالفة الذكر غير منتظم تماماً، ومن اجل ان تأخذ شكلها النهائي وفي المرحلة الاخيرة يتم طرقها او بردها.

ويمكن ان يتم الطرق والقطعة البرونزية باردة ولكي تكون العملية اسهل اذاً يتم تسخين القطعة المصنوعة أولاً ثم طرقها، ولا يعطي طرق القطعة شكلها النهائي فحسب بل إنه يعطيها صلابة ايضاً.

### تشكيل البرونز:

من المعروف ان الانسان القديم قد توصل الى اضافة معادن مثل الزرنيخ والتقصير الى النحاس بنسب تتراوح بين ٣ - ٢٠٪ تقريباً مما أدى الى الحصول على البرونز، ومن أهم الصفات الجديدة لهذه السبيكة انها ذات صفات ميكانيكية جيدة خاصة من حيث الصلابة وقابليتها الجيدة للطرق، كما انها تنصف بقابليتها للصب من حيث ان فترة التحول من حالة السيولة الى الصلابة تصبح اطول منها فيما لو كانت نحاساً فقط. والصفة الاخيرة تفسح مجالاً أوسع في التحكم في عملية الصب في قوالب.

## وتقسم صناعة القالب الى نوعين اساسيين:

١ - القالب المالك: ونحصل بواسطته على نسخة واحدة لأحد الاعمال النحتية ويستعمل غالباً للاعمال الفنية.

٢ - القالب المستديم او الحي او المدرس: ونحصل بواسطته على مئات النسخ للنموذج وغالباً مايستخدم للاعمال التجارية.

### المواد والادوات المستعملة في القالب الهالك:

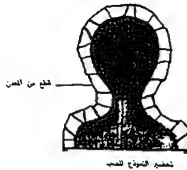
جبص - وعاء بلاستيك - قشر قنب او خيش - زيت نباتي طازج - صابون  
سائل - مسطرة معدنية - قصاصات من معدن التوتياء - مشحاف - صبغة ملونة او  
نبيلة غسيل زرقاء - بنس - ازاميل مختلفة - فرشاة دهان عادية - قفازات جلدية -  
كاماليكا.

### نوعية الجبص المستعمل:

جبص الصب ناعم وبيض منه السريع الجفاف ومنه البطيء وهناك جبص  
طب الاسنان وهو أنصع بياضاً وأخف وزناً ويستخدم في المنحوتات الصغيرة  
والدقيقة الا انه غالي الثمن ولمعرفة مدى صلاحية الجبص للصب نجري تجربة  
اختبار للجبص فاذا تفاعل بسرعة ويدل على ذلك سرعة تسخينه ونلمسه باليد  
والا اعتبر فاسداً غير صالح للصب.

### تحضير الكاماليكا:

نحضر قشور الكاماليكا ونسحقها ثم غلّا قارورة زجاجية بنسبة ٣/٢ من  
الكحول الازرق التجاري ثم نضيف اليها مطحون الكاماليكا ثم نتركها فترة من  
الزمن حتى تذوب الكاماليكا في الكحول.



## مراحل عملية صب القالب المالك:

١ - نحضر قطع التوتياء طول القطعة بين ٣ - ٤ سم بحيث تكون منحرفة بشكل حاد باتجاه النموذج ثم نوضع وتصف على طرفي النموذج بعد تقسيم النموذج الى قسمين او ثلاثة وربما اربعة حسب الفراغات الموجودة في النموذج والغرض من قطع التوتياء هو عمل عازل حتى نتمكن من فتح القالب دون صعوبة تذكر. ثم نحضر قطع من ليف القنب او الخيش ونقصها بشكل دائري .

### خطوات العملية:

- ١ - نضع كمية من الماء في وعاء من البلاستيك ثم نذيب فيه النيلة الزرقاء والغاية من هذه العملية تجنب تشويه النموذج.
- ٢ - نأخذ الجبص ونرشه من بين الاصابع ببطء فوق الماء الملون حتى يصبح الجبص على مستوى سطح الماء ثم نغمس يدنا وهي مفتوحة الاصابع وبطنها يلامس قاع الوعاء ثم نحرك يدنا بشكل دائري حتى يتشكل لدينا عجينة سائلة .
- ٣ - نرش الجبص الرائب بالتساوي على سطح النموذج بشكل سريع ثم نحضر عجينة او اكثر حسب الضرورة وتكون العجينة الثانية أسمك من العجينة الاولى حتى يمكننا ان نحصل على طبقة من الجبص بسماكة ٢ سم وتكون اطرافها بسماكة ٤ سم ونترك ٢ مم لتتمكن من نزع قطع التوتياء بواسطة الكباش .
- ٤ - نلصق بالجبص بعض القطع الخشبية طولاً او عرضاً او قطع من قشر القنب او الخيش اذا كان النموذج كبيراً حتى نتمكن من شد التمثال عند فكه وحتى نستطيع حمل القالب .

### فك القالب:

نزيل الصفائح المعدنية (التوتياء) بواسطة الكباش باتجاه الاعلى بعد ازالة الصفائح نصب الماء بين الفواصل لتسريب الماء والهواء الى القالب بعد ذلك نظرق بواسطة المطرقة الخشبية على الازميل بحذر وفي نفس الفترة نحاول تفريغ الطين من اسفل القالب ثم نشد القالب الى الخارج بواسطة قطع الخيش او القطع الخشبية ونستعمل الادوات المعدنية الخاصة بالتفريغ . قد يتبقى بعض الطين في بعض الفجوات يمكن ازالها بضغط الماء حتى نرى لون النيلة الازرق ثم نترك القالب ليحفظ قليلاً في الهواء ثم نقلب القالب .

### تجهيز القالب للصب:

بعد تنظيف القالب من الشوائب ندهن بواسطة الفرشاة القالب بالكامل  
حتى يصبح القالب ملساً من الداخل ثم ندهن القالب بزيت الكتان او القطن  
التي او ندهن القالب بالصابون مما يزيد في عزل القالب. ثم نطابق اجزاء القالب  
بتجميعها بحيث تصبح قطعة واحدة ونحاول ربطها بالياف الجوت والافضل  
ربطها باحكام بواسطة الاطار الداخلي للدراجة لثانته ومروته وسهولة فكه ثم  
نحاول اغلاق بعض الفتحات بالطين او معجون البلاستين حتى لا يتسرب  
الجبس الرائب ثم نقلب القالب ونسندة حتى لا يقع. ونضع تحته جرائد او نرش  
قليلاً من الجبس حتى يسهل علينا تنظيف الارض.

نحضر الجبس ثم غلأ الوعاء البلاستيكي الى نصفه بالماء ثم نقوم برش  
الجبس بفتح اليد كالمنخل ونستمر في عملية الرش حتى يصل الجبس الى مستوى  
الماء تماماً ثم نحرك الجبس بواسطة اليد حتى يتشكل الرائب الجبسي.  
نوزع الجبس بسهكة متساوية على كافة اجزاء قطع القالب مع تحريك  
القالب يمينا ويساراً حتى نضمن دخول الجبس الى الفجوات ونعاود صب الجبس  
حتى يصبح الجبس مساو لمستوى قاعدة القالب ثم نترك القالب لمدة ١٢ ساعة  
حتى يتفاعل ويتماسك الجبس.  
عندما نجد ان العمل بحاجة الى دقة نبطء عملية الصب باضافة بعض  
قطرات من حمض الليمون على الخلطة وبالعكس يمكن الاسراع بالتفاعل بتسخين  
الماء.

### كسر القالب:

يضرّب بازميل عريض مشطوف الحافة بواسطة المطرقة الخشبية الاماكن  
الفاصلة بالطين او معجون البلاستين ويجب ان يكون الازميل عامودي والضرب  
من الاعلى الى الاسفل ويحذر شديد خاصة عندما نصل الى لون النيلة الزرقاء  
خشية اصابة النسخة.

### ترميم النسخة:

نفحص التمثال فاذا وجدنا فيه اضافات او خطوط زيادة في الجبس نحذفها  
بواسطة المنشار او المبرد ويمكن استعمال ورق الزجاج في بعض النواحي. اما



الفراغات الصغيرة فيمكن ترميمها باعداد كمية قليلة من الجبس البطني باضافة قطرة من حمض الليمون وترميم النواقص ان وجدت.  
هناك طرق اخرى للصب الا انها تحتاج الى غتص ومارس في عملية الصب.

- ملاحظة: يتوقف نجاح الصب ونظافة النسخة على مهارة الصاب ونجاح الصب يحتاج الى خبرة وممارسة في عملية الصب.

## صناعة القالب المستديم او المدرس

يطلق عليه ايضاً القالب المعقد او القالب المدرس ويتكوّن القالب في اغلب الاحيان من قطعتين كبيرتين تحتضن الاجزاء الصغيرة المؤلفة لعكس الشكل وتسمى «الحاضن» ويستعمل النحات هذا القالب لانتاج اكبر عدد ممكن من النسخ وغالباً ماتستخدم لأعمال الصب التجارية او لسهولة الصب مادة معدنية مثل البرونز- النحاس الاصفر- الحديد او البولستير .  
- طريقة العمل:

١ - نحضر كتلة من الطين ونفردھا بواسطة الربوق (عصا اسطوانية) حتى نحصل على سماكة الطين ١ - ٢ سم وتكون السماكة حسب حجم القطعة المراد صيھا ثم نضع النسخة على ظھرھا بشكل مستو حتى نصل الى منتصف القطعة فيبدو عندنا الوجه الامامي الاعلى للشكل. ثم نبني جدار من الطين بحيث لا يساقط على الارض او نضع لوح زجاجي كما في الشكل.

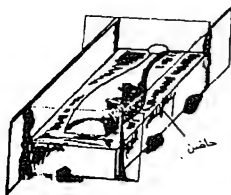
٢ - نحضر خلطة الجبس بعد تحديد شكل كل قطعة وحجمھا، ونستعمل الصابون كمادة عازلة بعد تحضير القطع بشرط ان لا تترك بين القطع فجوات يمكن ان يدخلھا الماء.

٣ - نقيم حوضاً من الطين حول القطع المصبوبة بسماكة تعادل الحاضن وبعد تجهيز الحاضن نكون قد أنجزنا القسم الاول من القالب ثم نحفر الارقام بواسطة السكين على ظھر كل قطعة اذا كان القالب معقداً.

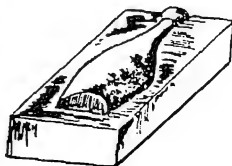
٤ - نجهز القالب والنسخة بحيث يصبح القسم المنجز الى الاسفل والقسم الاخر الى الاعلى ثم نقوم بتنظيف السطح المكوّن من الحاضن والقطع بحيث

يصبح بشكل مستو ونظيف ثم ندهنه بالصابون كمادة عازلة ثم نشيء القطع كما فعلنا في الطريقة الأولى ويجب علينا ان نترك مكاناً معيناً فارغاً لصب الجبص. ٥ - نقيم حوضاً من شرائح الطين بنفس سماكة الحاضن بالقسم الآخر. ٦ - ندهن القطع بمادة عازلة ويجب ان تكون سماكة الحاضن متناسبة مع حجم القطعة. وننقل القطع المكونة ثم نترك مسكات من الاسلاك بقطر ١٠ سم ويجب ان نقوي الحاضن بواسطة الخيش او خيطان القنب. يمكن ان نستعمل حالياً الجبص مع الالستومير لسهولة العمل ولمرونة المطاط وخاصة في صناعة القوالب المعقدة.

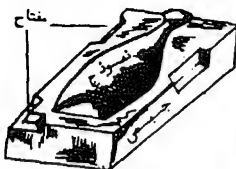
#### مراحل صناعة القالب المستديم



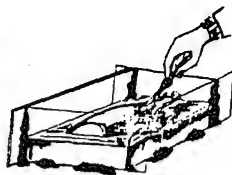
شكل (٢)



شكل (١)



شكل (٤)



شكل (٣)

## صناعة القلب من البلاستيك

من المواد التي تصلح لعمل القلب:

الايستومير: وهذه المادة تتحول الى سائل بواسطة الحرارة المنخفضة حيث يسكب على النموذج الجبصي.  
ويستخدم الاليستومير في صناعة القلب المستديم او المعقد لسهولة انتزاعه بسبب خاصيته المرنة وسهولة التحكم في الفجوات وعن طريق هذه المادة يمكن صب مئات من النسخ من الجبس والحجر الصناعي والاسمنت. ويمتاز الاليستومير باستعماله عدة مرات بتقسيمه الى قطع صغيرة وتخنيه ليتحول الى سائل يمكن استعماله مرة اخرى.

### تحضير قالب الاليستومير:

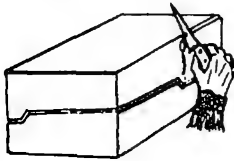
١ - نضع النموذج الجبصي بشكل افقي حيث نظهر نصف النموذج الى الاعلى، ثم نشكل طبقة من الطين تكون بساكة القلب والحاضن ويبقى الجزء المكشوف.

٢ - نغطي النموذج الجبصي بطبقة من الطين الطري «كالمعجين» المرن والغير قابل للامتصاص باليد ويجب ان تكون سماكه هي نفس سماكة الاليستومير الذي سنقوم بصبه ثم نترك نتواء اسطوانياً لصب الاليستومير وتواء اسطوانى صغير لخروج الغازات المتبقية الناتجة عن التسخين عند صب الاليستومير في القلب.  
٣ - نترك مكان في الشكل لصب الجبس في عكس القلب المطاطي للدلالة على مكان صب الاليستومير ويكون كذلك بمثابة مركز له في جوف الحاضن. يمكن استعمال نوع آخر من المطاط الذي يدعى «اليستومير سيلكون» اذ يحف المطاط بمجرد تعريضه للهواء.

الفراء الحيواني: يمكن استعمال الفراء الحيواني للاشكال البسيطة اذ يستعمل محل المطاط لأن مقاومته ضعيفة ويحتاج الى دقة وصبر بالعمل.

### طريقة العمل:

نضع قطع الفراء العادي في ماء ساخن ونغليها حتى يصبح القوام سائلاً لزجاً ثم نقوم بصبه في الاماكن المرغوبة وبإضافة الجيلاتين يصبح الفراء اكثر صلابة.



شكل (٥)

#### صناعة نسخة البلاستيك:

لقد حل البلاستيك والبوليستر مكان الكثير من منتجات المواد المعدنية لخفتها وسهولة نقلها وكلفتها القليلة . وقد استفاد النحات المعاصر من هذه المواد واصبح يستعمل البلاستيك في كثير من المنتجات .

وهناك عدة طرق لصناعة النماذج بعضها يعتمد على تقنية كبيرة مثل حقن البلاستيك في القوالب الكبيرة عن طريق آلات معينة مثل (الترمومروماج) وهي تحتاج الى ممارسة وخبرة وتستعمل على نطاق تجاري .

وهناك تقنية حديثة باستعمال المواد التي تدخل في صناعة البلاستيك وخلطها بمواد اخرى تكون اكثر جمالاً ومثانة من البلاستيك.

منها البوليستر:

ويتشكل البوليستر من المواد الاساسية التالية: المات - الرزين - الكازيتور - الياف الزجاج - الالوان - المواد العازلة - والاتربة التي يمكن استعمالها مع بعضها بمقادير معينة.

لاعداد النسخة او النموذج بالنحت المجسم تتبع الخطوات التالية:

- ١ - ينبغي ان ينفذ القالب المجزأ بدقة تامة.
- ٢ - نحضر صفائح من البلاستيك بسماكة ١ - ٢ مم وذلك حسب شكل وحجم النموذج.
- ٣ - نأخذ كل قطعة من اللب المجزأ للقالب ونضعها على صفيحة من خشب البلاكية.
- ٤ - غلأ جوانب القطع بالطين ثم نرش مادة بودرة التالك حتى لا يلتصق بالبلاستيك.
- ٥ - نحاول ثقب كافة اجزاء اللب بواسطة ريشة رفيعة وطويلة بالثقب الآلي.
- ٦ - نجتمع اجزاء اللب على بعضها ثم نجري عملية الرتوش بمادة الطين لاماكن التجميع بين هذه القطع التي تصبح مغلقة تماماً بمادة البلاستيك ثم نجري عملية الضغط بواسطة آلة الترمومروماج.
- ٧ - بعد الانتهاء ومضي الفترة المحددة نقوم بفصل القالب عن اللب المعبأ بالبوليستر.
- ٨ - يستعمل في هذا القالب المجسم البوليستر القانم وعند وجود عيوب بالقالب يمكن بواسطة خلطة من البوليستر السريع الناشف او بواسطة الالوان اصلاح ذلك.
- ٩ - ويمكن استعمال بودرة حمراء خاصة توضع على قطعة من الجورخ وحك المكان عندما يفقد البوليستر شفافيته.
- ١٠ - عندما يكون العمل صغيراً فيمكن ملؤه بخلطة البوليستر بطريقة القالب المجوف.

## تشكيل قالب البولستير للنحت البارز:

نعد القالب بمادة الجبص بواسطة القالب المستديم او بواسطة القالب الهالك. واذا كانت المادة المنفذة ميدالية او نحت بارز، ندهن القالب بالشمع العسلي كمادة عازلة ثم ندهن بالفرشاة الطبقة الاولى من خلطة الرزين الشفاف ونترك المادة تتفاعل لمدة تزيد عن يوم كامل ثم نخلط الرزين مع الالوان لتكوين الطبقة الثانية ومن ثم نضع قطع الزجاج الصوفي في خلطة الرزين لتقوية نسخة البولستير ثم نتركه فترة من الزمن ليتم تفاعل المواد المخلوطة.

## تشكيل قالب البولستير للنحت الغائر:

يستخدم في الاعلان البارز والمجسم بواسطة صفائح البلاستيك التي نعد بواسطة الشاشة الحريرية المبطة. وعند تحضير القالب للنموذج المطلوب: نعمل حاضن من الجبص للبلاستيك المضغوط للسيطرة على شكل القالب حيث يعتبر البلاستيك من المواد العازلة للبولستير ثم نعد خلطة البولستير لتحضير النسخة المطلوبة.

## استعمال مادة الاسمنت في صنع التماثيل:

يستعمل الاسمنت في صب الاعمال الكبيرة لما يتميز به من صلابة ومقاومة لعوامل الطبيعة.

### الخامات وادوات العمل:

اسمنت - رمل خشن وسط - رمل ناعم ويفضل ان يكون الرمل خالياً من الشوائب - شيك اسلاك بساكة ٢ - ٤ - ٦ مم حسب حجم العمل وسياكة النموذج.

### طريقة العمل:

- ١ - ندهن القالب من الداخل بمادة الكاماليكا.
- ٢ - نحضر الخلطة الاولى من الاسمنت بنسبة ٣/٢ اسمنت الى ٣/١ رمل ونجري عملية المزج بين هاتين المادتين اللتين ستكونا الشكل الخارجي للنموذج وتكونا على احتكاك مباشر مع عوامل الطبيعة ثم نوزع الاسمنت على كامل اجزاء القالب وذلك بساكة ٥ - ٧ سم وبعد يوم كامل نرش القالب بالماء.

وفي اليوم الثالث نخلط الاسمنت مع الرمل الوسط الخشن بنفس النسبة السابقة.

٣ - نجهز الشبك الحديدي بما يناسب شكل اجزاء القالب.

٤ - نجتمع اجزاء القالب ونربطها مع بعض وتدعى هذه العملية بالتطابق بعد وضعه ضمن الخاضن الكبير وقد نستعين برافعة للتجميع والربط ثم نقوم بجمع هذه الاجزاء مع اللب الاسمتي بواسطة اسلاك معدنية ١٠ - ١٢ - ١٤ مم. وقد نقيم قواطع حديدية داخل العمل ونلحمها مع بعضها بواسطة اللحام الكهربائي.

٥ - نرش العمل من الداخل بالماء عدة مرات لمدة تزيد عن اسبوع.

٦ - نضع القالب مع لب الاسمنت بالوضع الطبيعي ثم نزيل الخاضن مع القطع المكونة لاجزاء القالب اما في حال كون القالب هالك فنقوم بعملية تكسير القالب.

٧ - يفضل ان يكون العمل المنفذ بالاسمنت من الاشكال البسيطة والقليلة التواءات. يمكن ان نضيف بعض الالوان الى الاسمنت لتلوينه وخاصة اذا كنا نريد لوناً يشبه اللون حجر الجرانيت او البرونز.

#### المصب بالحجر الصناعي:

يفضل بعض النحاتين ان يستعملوا مواد شبيهة بالاحجار الطبيعية من حيث اللون والصلابة.

اما أهم المواد المستعملة في خلطة الحجر الصناعي فهي:

اسمنت ابيض - اسمنت اسود - كسر حجر - رمل بحري - رمل ابيض - كسر بازلت - كسر رخام - كسر مرمر احمر. ويفضل ان يكون الحجر الصناعي مليئاً حتى يكون صلباً.

#### خطوات العمل:

١ - نحضر اجزاء القالب ونظفها بمادة الكاماليكا حتى يصبح القالب ملساً وخاصة التواءات.

٢ - نحضر الخلطة الاولى وتكون من الاسمنت الابيض والاسمنت الاسود ونشكل هذه النسبة بحسب لون الحجر الذي نريد ثم نضيف الرمل الناعم او

الرمال البحري مع كسر الرخام الناعم . ثم نضع هذه الخلطة على حواف القالب  
بسمكة ٧ - ١٢ سم.

٣ - نصب كامل القالب بخلطة تكون اكثر خشونة من الخلطة الاولى.

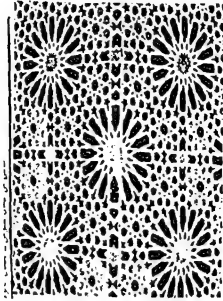
٤ - نفك القالب حيث يكون ملمسه الخارجي ناعم واذا اردنا ان يكون  
الحجر خشناً نطرقه بواسطة المهدة.





## تمشيق الزجاج

اهتم اجدادنا العرب بهذا النوع من الفن فقد ابدعوا بفنون الافاريز والاشكال الهندسية المفرغة والملونة بالزجاج الملون الطبيعي بألوانه الزاهية : الاحمر والاصفر والاخضر والازرق . . وزينوا نوافذ المساجد والكنائس والحمامات وبعض القصور . ولا يزال هذا الفرع من التراث الفني يلقى الرواج والاستعمال وخاصة في مجال نحت الديكور.



تمشيق الزجاج

أما ماهي الأدوات المستعملة في هذا الفن:

- ١ - وعاء لتحضير الجبس.
  - ٢ - آلة حادة نصل.
  - ٣ - مررد ناعم جداً.
  - ٤ - مررد ذنب الفار.
  - ٥ - مطرقة صغيرة.
  - ٦ - الماسة لقطع الزجاج.
  - ٧ - ورق زجاج خشن وناعم.
- أما الخامات التي يجب استعمالها فهي:

- ١ - جبص جيد.
- ٢ - اطار من الخشب قياس  $80 \times 50$  سم.
- ٣ - مسامير رفيعة صغيرة.
- ٤ - قطع زجاج ملون.
- ٥ - غراء ابيض.



إطار الخشب

### طريقة العمل:

- ١ - نحضر الاطار الخشبي وندق مسامير على محيطه من الخارج ويجب ان تكون المسامير ظاهرة وان يكون احد طرفي الاطار غير مثبت ليسهل نزع الاطار الخشبي بعد صب الجبس.
- ٢ - نغلق اطراف الاطار بالمعجون البلاستيكي او الطين حتى لايسيل الجبس خارج الاطار.
- ٣ - نحضر الجبس الجيد ونصبه داخل الاطار وليكن سائل ومرن.

- ٤ - نترك الجبص داخل الاطار فترة من الوقت حتى يجف قليلاً ويتماسك.
  - ٥ - نضع فوق سطح الجبص ورق الكربون ثم نضع التصميم الذي نريد ثم نطبع الشكل.
  - ٦ - نثقب في وسط كل وحدة زخرفية بواسطة المثقب ثم نفرغ الجبص بأي آلة حادة حتى تتفرغ كامل الوحدة الزخرفية ثم نكرر العملية في الوحدات الزخرفية حتى تفرغ كامل الرسوم المعدة للتفريغ.
  - ٧ - ننظف اطراف الخطوط بالمبرد الناعم ونستعمل مبرد ذنب الفار لتنظيف الخطوط الدائرية وننظفها اخيراً بورق الزجاج الخشن والناعم.
  - ٨ - نقلب اللوحة الجبسية ثم نأخذ الزجاج الملون المناسب ونضعه في الفتحة المناسبة ولتكن أوسع قليلاً من الفتحة المفرغة ثم نضغط عليها قليلاً الى اسفل ثم نلصقها بالغراء.
  - ٩ - عند الانتهاء من العمل نثبت هذه اللوحة الجبسية في اطار من الخشب.
- ملاحظة : قد يقسو الجبص اذا تركته فترة من الزمن يمكن ان تطريه باضافة قليل من الماء الحاروي على حمض الليمون او الخل وصبه على الجبص قبل بدء العمل.

#### تلوين او تعتيق الجبص:

ندهن الجبص بدهان الاساس الابيض مرتين او ثلاث ثم ندعنه باللون المناسب.



# الموجز في تاريخ فن النحت

## النحت البدائي

من الملاحظ ان أغلب اعمال وتصرفات الانسان البدائي القديم كانت تسيطر عليها حاجة بيولوجية هي المحافظة على الذات وعلى أساس حاجته، فكانوا يصنعون تماثيل طينية للحيوانات ثم يصيرونها بالسهم. فقد أحصيت ١٣٩ إصابة في رقبة تمثال طيني لأسد، وعُملت هذه التماثيل بطريقة بسيطة وسريعة خصيصاً لهذا الغرض والقصد هو أن يحصل الصياد على قوة سحرية على الحيوانات الحقيقية التي سيذهب الى صيدها بعد ذلك ويمكننا ان نتصور مبلغ سرور هؤلاء البدائيين وهم يجتمعون حول تمثال الحيوان يضربونه بالسهم. ولهذا الغرض نفسه رُسمت حيوانات من غير رؤوس وآذان وأعين، إذ لم يهتم نحات ما قبل التاريخ بالوجوه بل اهتم بميزات الجسم كالصدر والافخاذ في المرأة مثلاً. والمعتقد ان هذه التماثيل الصغيرة تمثل آلهة الأمومة، على انه من الجائز ان يكون الفنانون البدائيون قد ارادوا فقط تصوير الاشياء التي يقدرونها من الناحية الجنسية او الجمالية.

وقد وجد ثمانية تماثيل من العاج في فرنسا ومئة من الحجر وواحد من العظم وأجملها تمثال امرأة من العاج ارتفاعه /١٤٧/ ملليمتر وعرضه /٦٦/ ملليمتر. وقد اكتشف أخيراً تمثال من حجر الجير يمثل الأمومة ولو ان هذا التمثال لا يعتبر



قطعة نحتية من عصر الباليوثيك

اجل قطعة فنية ولكنه مهم لما فيه من تفصيلات تمثال الطبيعة ويعرف باسم فينوس ولندروف وكان هذا التمثال يمثل المثل الأعلى للجمال الأنثوي كما يراه الرجل في هذا المكان في العصر الحجري . يمتاز هذا التمثال بطول الشعر والطريقة الخاصة في تصفيفه وربما كانوا يشبتون الشعر بالطين وهذه الطريقة تدل على ان هؤلاء الناس كانوا على درجة من التقدم في تجميل الجسم .

وفي وسط افريقيا وغربا ازدهر فن بدائي لاقوام يمتلكون الحساسية الفنية في اعلى درجاتها، وقد اثرت فنون هؤلاء الاقوام في الفن المعاصر وخاصة بالنسبة لرواد الفن التكعيبي .

## النحت المصري القديم

اهتم المصريون القدماء بصنع التماثيل وكانت في بدايتها تصنع من الصلصال ثم تحرق ثم استخدم العاج في عمل تماثيل لنساء عاويات بقمات طويلة وخصوصاً نحيلة، وبدأ المثال المصري بصنع التماثيل من الحجر وهو المادة التي تناسب عقيدتهم في خلود التمثال ليكون بديلاً للجثة إذا قدر لها الفناء، ولم يكنف المثال المصري في عمل تماثيل للإنسان فقط وإنما صنع أيضاً تماثيل للحيوان والطير لوضعها في المقابر أو المعابد أو الهياكل.

ويعتبر عصر الاهرام والاسرة الرابعة والخامسة من أزهى عصور فن النحت المصري. وكان المثالون يصنعون تماثيلهم من الحجر والخشب وكانوا يلونونها لتصبح أكثر محاكاة للأصل الطبيعي ويضعون في العين بلوراً صخرياً يشع دائماً بنور الحياة وقد وضعت الأسس التي يقوم عليها فن النحت والتزم الفنان بأوضاع تقليدية منها الوقوف والسجود والجلوس والركوع والتربع.

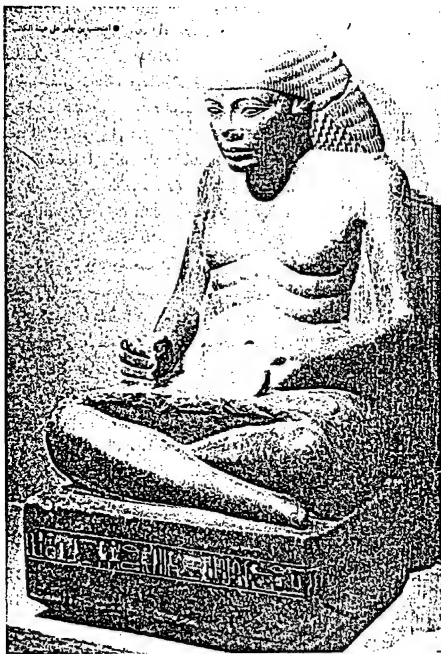
ونلمس ان المثال المصري استطاع ان يحقق اهدافه الفنية والدينية جنباً الى جنب مع معاني العظمة والخلود والسمو مستعملاً في ذلك ازميله البسيط، وكان يهدف الى ان يجعل الاحياء الذين يترددون على الحجرات الملحقة بالمقابر يرون ويلمسون تماثيل وصور يرون فيها موتاهم الاعزاء وكانهم خرجوا من سباتهم يستقبلون القرايين ولا تبدو حركة في ملامحهم ولا اعضائهم.

ولعل هذا الجمال الصارم الجاد يأخذ بلب الناظرين اكثر من اي عمل فني آخر. وكانت التماثيل تصنع للالهة والملوك والامراء وكبار القوم في اوضاع تقليدية ومن مواد صلبة. اما تماثيل التابعين فكانت تعالج دائماً بطريقة اكثر تحرراً ومواد اقل صلابة.

ومن اضعف ما صنعت يد المثال في عصر الاهرام تماثيل ابر الهول في سلحة الجزيرة على شكل أسد ورأسه للملك خفرع باني الهرم الثاني، والتمثال كله نحت من الصخر على مقربة من المدينة الملكية.

ومن أشهر التماثيل التي تركها لنا هذا العصر تماثيل الملك خفرع وقد وجد هذا التمثال المصنوع من حجر الديوريت الاخضر ضمن صف آخر من التماثيل للملك خفرع في معبد الوادي للهرم الثاني، وكتلة التمثال تتلاءم مع المحيط







الامير وزوجته نفرت ودع حثب

المعماري، كما يتصف بالهدوء والوقار والنظرة الثاقبة. وشاهد خلف التمثال باشق  
 ناشراً جناحيه يحمي الملك، وهذا الطائر رمز للإله حوروس. وقد وصل المثال  
 المصري بهذا العمل الى قمة المجد الفني خلال العصور.  
 وهناك تمثال شيخ البلد وسمي بذلك لأنه يشبه شيخ البلد في وقت  
 اكتشافه. ويخيل الينا وهو ممسك بعصاه انه ينجز عمله في تودة واطمئنان واعتزاز

بالذات وهو مصنوع من خشب الجعيز وعينه مرصعتان وحافتهما من النحاس  
الاصفر ويياضهما من الرخام وقرنيتهما من الحجر المتبلور أما أسناتها فأرأس مسبار  
من النحاس الاحمر.

#### وتمثال الكاتب:

يمثل شخصاً جالساً متربعاً ينتظر أمر سيده اليه بالكتابة وقد وضع على  
رجليه ملفاً منشراً من ورق البردي وفي يده قلم من الغاب. والتمثال يوحى بفكرة  
الانتظار كما يظهر في شكل وجهه وسحته وهو مصنوع من الحجر الكلسي الملون.

#### تمثال نفرت ورع حنب:

تمثالان جيلان للأمير وزوجته من الحجر الكلسي الملون وقد لبست الأميرة  
ثوباً مجبوكاً يبرز عحاسن جسدها.

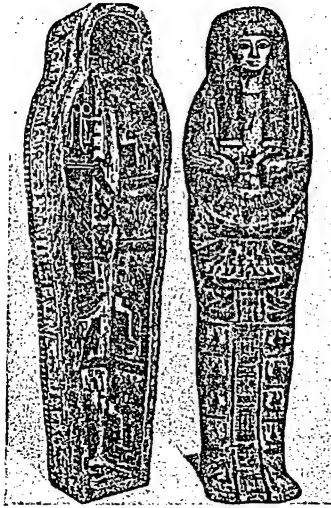
كما أن الدولة القديمة قد امتازت ببناء الاهرامات فقد امتازت الدولة  
الوسطى والحديثة ببناء المعابد ومن أجل هذه المعابد معبد ابو الهول وفيه تماثيل  
الملكة على جانبي المدخل وكلها مصممة ببساطة كأنها كتل معيارية ومن أهم  
المعابد المنحوتة في الجبل معبد ابو سنبل الذي أنشأه رمسيس الثاني والمعبد كله  
منحوت في الجبل وليس فيه اي بناء، بل التماثيل والاعمدة كلها قطعة واحدة  
منحوتة في الجبل وفي واجهة المعبد اربعة تماثيل ضخمة تمثل رمسيس الثاني جالساً  
على كرسي وبلغ ارتفاعها نحو / ٢٠ / متراً وبجانب هذا المعبد يوجد معبد آخر  
اصغر منه تماثيله واقفة والتماثيل الضخمة المستعملة داخل المعابد وخارجها لها  
نفس تأثير الاعمدة وهي مكتملة لها من الناحية المعمارية.

والتماثيل الشخصية للفراعنة والنبلاء تكشف عن اتجاه قوي نحو الطبيعة  
حيث يلاحظ على التماثيل ظهور بعض الصفات الفردية ومراحل العمر التي لم  
تكن تظهر في فن الدولة القديمة.

هذا الاتجاه نحو الطبيعة الذي بدأ من الدولة الوسطى عمل به فنانون  
المهارة كما يشاهد في التماثيل الكثيرة للملك اخناتن والملكة والاميرات حيث  
كانت هذه التماثيل تتميز بالانسانية وابرار الصفات الشخصية والجسمانية.



تمثال رمسيس  
الثاني



تابوت خشبي مزين بالنقوش يؤرخ للقرن الألف قبل الميلاد

وإذا قارنا هذه التماثيل بتمثال خفرع أو ورع نفرت مثلاً فإننا نجد الفارق كبيراً حيث فقدت هذه التماثيل الحيوية واليقظة والرصانة والجلال التي كانت تميز أعمال الدولة القديمة والتي كانت فيها الفردية ثانوية إلى جانب المعاني الملكية، وكبدل لذلك أصبح الفنان يبدل طاقته ليعبر عن الصفات المميزة من الناحية الشخصية والعواطف والانفعالات والحياة العائلية.

يقول ماسبيرو إن المدرسة الصاوية «وهي مدرسة النحت التي نشأت في العصر المتأخر» لم تتبع طريقة مدرسة منف «مدرسة النحت في الدولة القديمة» المتأثرة بدقتها الظاهرة في تماثيلها، ولا طريقة مدرسة طيبا «مدرسة النحت التي قامت في عهد الدولة الحديثة» التي تبدو فيها الصلابة والقوة والضخامة وانما عنت باخراج اشكال رقيقة تمتاز اعضاءها بالرشاقة والليونة ومع ذلك فقد ساد في العصر الصاوي تقليد تماثيل الاسرتين الرابعة والخامسة وكثيراً ماكانت تصنع تماثيل محاكية لهذه التماثيل ادق المحاكاة، وقد كانت الدقة والاسراف في الصنعة من مميزات الفن الصاوي.

وقد اجتذب الفن الصاوي فلاسفة الاغريق وفنانيهم تحدهم الرغبة في النقل عن مصر والتعلم منها. والناذج الاغريقية في التماثيل في القرنين السابع واولائل السادس قبل الميلاد استلهمت النماذج الصاوية بلاشك.

وقد انعكست الآية في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد اي في نهاية عهد الملوك الوطنيين وبداية عهد البطالمة حيث نلاحظ امثلة واضحة في نقوش المقابر وغيرها تدل على التأثر بالفن الاغريقي في عهد الانحطاط وظهور فن منحط على ان هذا الفن اخذ يظهر في ثوب جديد بعد أن مسته الصوفية المتأثرة بالعقيدة المسيحية في بداية القرن الثاني الميلادي.

عثرث بعثة الآثار المصرية مؤخراً على تمثال لـ«إفروديت» آلهة الجمال عند اليونانيين في محافظة الغربية بمصر، وهذا التمثال يرجع الى العصر اليوناني الروماني.

إن هذا الاكتشاف يؤكد قيام الفنانين المصريين بصناعة التماثيل بأشكالها اليونانية والرومانية وانهم كانوا ذوي مقدرة فائقة وابداعية في هذا الفن. والى جانب هذا التمثال تم اكتشاف تماثيل لاشخاص يمارسون رياضة المصارعة وكذلك بعض العملات التي ترجع الى نفس العصر.

## النحت الفارسي القديم

إن أكثر ما نعرفه عن الفن الفارسي مستمد مما عثر عليه من اطلال (برسبوليس) اصطخر حالياً ويظن انها ضاحية ملكية بناها الملك دارا وهي عبارة عن هضبة صناعية ضخمة مسطحها / ١٣٥ / الف متر مربع وهي مرتفعة عن السهل بنحو / ١١ / متراً أقيم فوقها مجموعة من القصور وصالات الاستقبال والصمود الى هذه الهضبة يكون بواسطة سلم مزدوج وعلى جانبي المدخل تماثيل ثيران ضخمة برؤوس آدمية.

والافايرز المنحوتة تلعب دوراً عظيماً في برسبوليس سواء من ناحية الاغراض الزخرفية او القصصية.

والسلم المزدوج الرجب الذي يعتبر مقدمة مثيرة لصالات الاستقبال مزخرف بافايرز ولوحات من الحفر البارز قليلاً، واللوحات مفصولة عن بعضها بكورنيس وتنتهي من اعلى بعرائش، ويوجد نموذج يمثل تفصيلاً للموكب الكبير للحرس الملكي والمساحات موزعة توزيعاً حسناً، وقد استخدمت اشكال الحيوانات استخداماً عرضياً.

ويتميز هذا الاسلوب بقربه من الاسلوب الاكدي ودقة القطع في الحجر سواء في قطع الاشكال ذات الاستدارة اللطيفة. او قطع التفاصيل التي تعتبر عملاً جميلاً في حد ذاته، والفن الفارسي يعتبر على هذا الأساس رمزاً للروحانية المجردة كما هي في العقيدة الدينية.



الفن الفارسي

حفر بارز يمثل جزء من موكب

## النحت الهندي القديم

يعتبر النحت الهندي مكماً للعمارة. والمعابد الهندية تُزخرف بالنحت البارز الذي يمثل القصص والزواحف والحيوانات الخرافية، والحيوانات المختلفة كالنيل والحصان وأقدم ماعثر عليه من النحت الهندي يعود الى ١٥٠ ق.م، ومعظم التماثيل في المعابد البوذية تمثل الإله في وضع جالس وساقه اليمنى فوق اليسرى في وضع يظهر بطن القدم.

اما المعابد البرهمانية فتحتوي على عدد كبير من تماثيل الآهة: براهما، فيلشو وسيفا، وللإله سيفا اربعة اذرع وشارتها المميزة الثعبان الذي يلتف حول وسطها وثارة حول عنقها ومرة اخرى حول معصمها وقد تنوعت الزخارف الهندية فشملت الزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية والرمزية التي تمثل شارات الآهة.



النحت الهندي



## النحت القديم في اليابان

أغلب التماثيل الطقوسية والاشكال الزخرفية المتنوعة التي ابدعها الفنان الياباني صنعت من الخشب والبرونز، وإن وفرة الخشب في اليابان جعلت استعمال ما يصلح للنحت متوفراً، وتكون اغلب التماثيل ملونة بلون الذهب ليتحقق التوافق داخل المعبد.

والنحت ازدهر مع دخول البوذية الى اليابان في الصين عن طريق كوريا، واعظم ما أنتج من نحت كان تحت تأثير العقيدة البوذية، وعلى ذلك فإن موضوعات النحت واشكال التعبير كانت مشابهة لنظائرها في الصين مع اختلافات بسيطة وبتجه النحت الياباني في الغالب الى الشكل البسيط.



النحت الياباني

## النحت الصيني القديم

عندما امتدت البوذية من الهند الى الصين في القرن السابع الميلادي أوجدت مثيراً جديداً دفع النحت خطوات عظيمة، وفي اعمال أسرة (وأي) كان النحت حزيناً ولكنه مع ذلك كان يحمل ملامح روحية متميزة وفي عصر أسرة (تانج) ٦١٨ - ٩٠٧ م استمر النحت في اسلوبه التقليدي ولكن أدخلت عليه لمسات تقربه الى حد ما من الطبيعة.



النحت الصيني

## النحت الساساني القديم

ان موضوعات النحت الضخمة التي انجزها الفنان الساساني في الصخر مباشرة تدل على انه سار في نفس المسلك الذي سلكه الفنان العراقي القديم ومن الشواهد على ذلك نقش على سفح الجبل المشرف على مقربة من مدينة برسبوليس مدينة (اصطخر الحالية). والموضوع يمثل شابور الاول ملك الفرس يمتطي جواده وامامه فالبران الامبراطور الروماني في وضع يدل على الهزيمة يطلب العفو والمغفرة. وقد نقشت هذه الحادثة بأوضاع مختلفة في اماكن عديدة ببلاد ايران تمجيداً لهذا الانتصار والفنان الساساني لايهم كثيراً بالتفاصيل بقدر ما يهتم باعطاء التأثير الكلي للموضوع في سطوح كبيرة معبرة ومن أهم ما أنتجه الفن الساساني الاواني المعدنية خصوصاً ماكان مصنوعاً من الفضة او البرونز، وقد وجدت كميات وافرة منها في جنوب روسيا وتركستان وشمال ايران ومعظم هذه التحف المعدنية زخارفها تمثل رسوماً للملوك في مواضيع مختلفة ومن بينها عدد فيه رسوم حيوانات وطيور ورسوم آدمية. ومن هذه الاواني اباريق على شكل فرس أو إوز. ويمتاز الفن الساساني ببعده عن تقليد الطبيعة في تمثيله وهو في هذا المجال كان متأثراً بفنون العراق القديم.



النحت الساساني  
يمثل شابور الثاني  
يصيد الاسود

## النحت الأتروскиي

جاء الأتروسكيون كما يظن من آسيا الصغرى. ومنذ القرن السادس بدأ الأتروسكيون يسيطرون على إيطاليا من مدنها المحصنة كما كانوا على قدر كبير من المهارة في صناعة المعادن وتشكيل الصلصال. وقد اهتموا بالحياة الآخوية فأقاموا المقابر المبنية أو المحفورة في سفح الجبل التي تشبه في داخلها المنزل الأتروскиي، وقد عثر داخل هذه المقابر على رسوم جدارية تخبرنا عن الحياة الأتروскиية. وقد صنعوا من الطين المحروق توابيت على هيئة الأشكال الأدمية المضطجعة لونت بألوان مناسبة مما يعتبر عملاً فريداً من أعمال النحت يمتاز بالحياة والقوة. وقد ابدع الأتروسكيون باستعمال الصلصال في كثير من منتجاتهم الفنية فصنعوا منه التوابيت كما أسلفنا والبلاطات المحروقة الملونة للأغراض المعمارية وبخاصة بلاطات السقف التي تشبه الاقنعة وكذلك انتجوا تماثيل من هذه الحامة مما يذكرنا بالأسلوب الإغريقي المبكر. ونرى في النحت الأتروскиي البساطة الفطرية التي تتميز بالقوة والجرأة والألوان الأساسية واستعمال المدركات الذهبية أكثر من المدركات البصرية.

## النحت السومري والأكدي

بلاد ما بين النهرين عبارة عن الأرض المحصورة بين نهري دجلة والفرات. ويمكننا أن نميز في تاريخ هذا الوادي أربع ثقافات مختلفة (السومرية الأكديّة، الآشورية، الكلدانية، الأخمينية الفارسية). عانى السومريون والأكديون فقراً في الخامات فلم تمدهم البيئة بغير الطين وقليل من الخشب وندرت عليهم بالحجارة.

يغلب الحفر البارز على النحت السومري الأكدي وهو في المباني يخدم أغراضاً زخرفية أو قصصية فمثلاً اللوحة التي تمثل الملك أورنامو ٢٤٠٠ ق.م مؤسس الأسرة الثالثة السومرية توضح مجموعة من الأشكال محفورة ببروز متوسط ومنظمة ببساطة في مجموعة متوازنة والمنظر يمثل الملك وهو يصب قرباناً في إناء يحتوي على نخلة مورقة، وعلى اليمين يجلس الإله (نانن) يحمل موعلاً وصولجاناً وخيطاً للقياس يرمز بذلك إلى أوامره الصادرة للملك بأقامة معبد له. وفي المنطقة العالية من الصورة الثقيلة حسب العادة الشبعة في الوادي يلاحظ أيضاً بعض



- احدى - تمثال من حجر الديوريت الملك جوديا ملك لاجاش

التقاليد الفنية التي عرفناها، كما نرى القوة وضخامة التجسيم والقطع من الحجر تم بمهارة كبيرة والاشكال سواء الواقفة او الجالسة تكاد تملأ الفراغ مما أضعف قوة التأثير الزخرفي.

والنحت المجسم قليل بالنسبة الى الحفر البارز ويُظن ان سبب ذلك ندرة الاحجار. وما وجد تمثال يعتبر من أحسن التماثيل التي عثر عليها المنقبون في

(لاجاش) وهو من حجر الديوريت يمثل الملك جوديا وكاهن لاجاش وهو جالس في وضع القرفصاء ويداه في وضع العبادة ويضع على رأسه غطاء من الصوف ونرى على رداء الملك بعض الكتابات التذكارية معلق بكثفه عباءة صوفية وتركت الأذرع عارية وربما كان وضع القرفصاء هذا يعود الى شكل كتلة الحجر التي نُحِتَ فيها التمثال بالإضافة الى طبيعة الجسم نفسه والتفاصيل منحوتة بأحكام ودقة كما نرى في غطاء الرأس والحواجب والعيون والفم والأصابع، ثم اضاف القماش سطحاً خشناً ليتضاد مع السطوح الرقيقة في الوجه والذراع العادي وبين هذين السطحين نجد سطحاً ثالثاً في اصابع اليدين والقدمين وفي ثنيات الملابس، وإذا فحصنا التمثال بالكامل نجد أنه يتميز بنشاط وبقطة كما في التماثيل المصرية القديمة، وقد برعوا في حفر المنحنيات كما نرى في الاختام الاسطوانية. والختام يتكون من اسطوانة حجرية مخروطية ارتفاعها ٤/٤ سم لتعلق في قيطان، وتعمل الاختام من انواع الحجر المختلفة الالوان وقد تكون هذه الاحجار صلبة او هشة مثل العقيق - حجر الدم - المرمر. ويكون الحفر في هذه الاختام غائر حتى تظهر الطبعة المطلوبة اذا مرر الختم على الصلصال اللين، فلقد كان السومري والاكدي يجتم ويوقع خطاباتهِ ووثائقهِ التي كانت تسجل على صفحات من الصلصال.

ونشاهد في ختم الملك سرجون ان على جانبي الشكل المتوسط اشكال خرافية راکمة بطريقة خاصة ويمسك احدهما إناء يتدفق منه مجريان مائيان، وفي الوسط نرى ثورين متدابرين لافتي رأسيهما ليشربا من الماء المتدفق من الاناء ويعملان على ظهريهما وعلى قرونيهما كتابة باسم الملك سرجون، وفي الاسفل نرى خطوطاً متموجة ترمز الى الماء والمنظر كله يرمز الى ان المياه هبة الآلهة. وفي هذا الختم نلاحظ ان الاشكال مرتبة بنظام في مجموعات متصلة تربطها جميعها الخطوط المتموجة التي تمثل النهر. والاشكال تتضاد فيها السطوح الناعمة والخشنة تضاداً جيلاً. والتجسيم والحفر خاصة في الثيران يوضح الطبيعة بقوة وفي الوقت نفسه الاشكال التقليدية المستعملة في القرون والشعر والماء.

وعندما نذكر صغر المساحة المخصصة للحفر فاننا نعجب بالمهارة العظيمة التي بدت في كل خط حفر باليد.

## النحت الاغريقي

يعتقد ان الموطن الاصلي للاغريق هو المناطق المحيطة ببحر قزوين، وقد هاجرت قبائل منهم الى شبه جزيرة البلقان حوالي ٢٠٠٠ ق.م، وحوالي ١٠٠٠ ق.م تم امتزاج هذه القبائل المختلفة: الاخائية والدورية واليونية. وقد اطلق على سكان بلاد اليونان والجزر المحيطة بها (الهلاينون) اعتقد الاغريق ان لكل قوة من قوى الطبيعة إلهاً يوجهها وكانوا يعتقدون ان هذه الالهة تسكن جبل «الأولب» وجعلوها على صورة بشر كما اعتقدوا ان لها عواطف وغمائر انسانية. وكان أهم هذه الالهة اثني عشر إلهاً على رأسهم (زيوس).

اذا تتبعنا الاغريق منذ اقدم العصور نجد ان الاغريقي كان يصنع تماثلاً للالهة التي يعبدها وكان لهذه التماثيل قداسة عظيمة عنده وقد أوجدت الرغبة في اقامة هذه التماثيل دافعاً معيارياً وهو حفظ التمثال داخل بناء. وقد تطور هذا البناء من مكان لحفظ تماثيل المعبود الى مكان جميل لحفظ التمثال مع 'اضافة النحت لتجمله من جهة وتسجيل القصص الخاصة بهذا الإله من جهة اخرى. وكان في متناول الاغريق كثير من الخامات كالخشب والرخام والعاج والمعادن وخاصة البرونز الذي استعملت منه كميات كبيرة جداً.

كان الغرض الاصلي للنحت الهليني ان تكون زخرفته بارزة للعمارة، هذا عدا التماثيل المعبودة والتماثيل النذرية وتماثيل الابطال. واكثر هذه التماثيل صنع من نفس المادة التي صنع منها ولون بألوان مركبة لاطيبيعية وعلينا ان نتذكر ان استعماله كان شائعاً في مصر وأشور وفارس وآسيا الصغرى وجزيرة كريت.

أما من حيث الصنعة فان النحات كان يحفر في الحجر مباشرة او يشكل الطين كما ان استعمال البرونز كان رائجاً كسيكة تطرق فوق قالب من الخشب. والنحت القديم او الهندسي يعتبر نحتاً قوياً بالنسبة لشعب حديث نسبياً والفنان في سبيل التعبير استعمل اشكالاً بسيطة تتجه الى الهندسة ومع كل جزء ابتكر تقليداً يتعد الى حد ما عن الشكل الطبيعي.

ومن امثلة التماثيل التي انتجت في هذه المرحلة تماثال هيراساموز تماثال من الرخام يعود الى ٥٥٠ ق.م ارتفاعه ٧ قدم.



تمثال برونزي لرأس الاسكندر الاكبر... يعود تاريخه الى القرن الثالث قبل الميلاد



يلاحظ على هذا التمثال انه مترابط ورشيق، وهو يمثل الآلهة واقفة في وضع امامي والاقدام متلاصقة مع بعضها والذراع الايمن ملتصق بقوة في الجانب والايسر مثني على الصدر، والتمثال متناسك ذو محيط قوي رقيق كأنه مسحوب لشبيته بالقاعدة. الشكل السابق نفسه نراه بالنسبة الى الاشكال الجالسة في معبد ابوللو فان وزن الحجر والكتلة والتنظيم في الجوانب الاربعة للتمثال يعطي احساساً بالقوة والشموخ مما يذكرنا بتمثال خفرع.

واذا عدنا الى الفن المصري القديم نجد تمثالاً يسمى ابوللو من القرن السادس ق.م، هذا التمثال في وضع نرى فيه الرجل اليسرى متقدمة الى الامام (هذا مايميز النحت المصري القديم).

والصدر عريض مربع، والتمثال متناسك ومبني من عدد قليل من السطوح التي لها علاقة بكتلة الحجر، فوق هذه السطوح نرى التفاصيل التشريحية مرسومة بحفر سطحي والتعبير الجريء للشعر الساقط على شكل كتلة حادة الزوايا، ومع مرور الزمن اتجه التعبير نحو الطبيعة سواء في الوضع او التفاصيل، والعيون الجاحظة اخذت وضعها الطبيعي تحت تحجوف العين واختفت الانسامة المصطنعة كما تغير الشعر والملابس الى ثنيات عميقة كل هذا نراه في تمثال نذري لسيدة في الاكروبوليس في اوائل القرن الخامس ق.م من الرخام الملون ارتفاعه ٤/٤ قدم ولايزال التمثال في الوضع الامامي واليد اليسرى متروكة الى جانب الجذع وهي مقفلة كأنها تمسك شيئاً. والحفر البارز فيه جميع سمات النحت المبكر، هذا عدا مسألة ازدياد البرونز في الحفر او انخفاضه ونرى حلاً لهذه المشكلة في افريز معبد دلفي ٥٢٥ ق.م. حيث نجد مجموعة من الخيول تشعرنا بحب الحياة واحساساً بقوة الفراغ وزيادة في التأثير الزخرفي وقد زاد وضوح الفراغ بمجموعات متوازية من المستويات الضحلة ذات حواف حادة لتأكيد محيط رقاب الخيل والاجسام والذبول، ويبدو ان الاجسام العريضة قد سيطرت على المستويات الرئيسية للشكل، ومع ذلك نرى التطور الذي سار فيه فن النحت مبتدئاً بالاشكال الهندسية البسيطة ذات التفاصيل التشريحية بما يحقق وحدة متكاملة ذات جمال زخرفي. وقد بدأ النحات يطور هذه الاشكال بملاحظة الطبيعة بحيث يجعل تماثيله اكثر واقعية وفي نهاية العصر المبكر والذي يسمى عصر الانتقال في هذه الفترة تمت اعمال عظيمة في النحت من هذه الاعمال تمثال قاذف القرص ميرون (الاصل

البرونزي غير موجود الآن) وهذا التمثال غير عادي في القرن الخامس ق.م وهنا نجد وصفاً سريعاً اخذ في لحظة معينة من عملية قذف القرص، استعمل الجسم الانساني ليقدم فكرته عن طريق مجموعة من الاقواس. ويبدأ سحبه القوس الكبير من القرص متحركاً على طول الذراع الايمن وقوس الصدر، وتنزل الحركة الى الذراع الايسر في اسفل حيث يمتد الى الرجل اليمنى ونشعر بقوة ان العين تمر بسرعة من الخلف الى القرص ويتحد مع هذا القوس ويقطعه منحني على شكل حرف S الاجنبي يركز المحاور الرأسية من الصدر الى الرجل - مركز الثقل - والوجه بخلاف مانتوقع في مثل هذه الحركة لا تعبير فيه.

ويرى البعض ان النحت الاغريقي وصل الى غايته في نهاية العصر المبكر (الأركيك) ويعتقد آخرون ان هذه القمة في نحت البرثون. والمهم ان نعرف ان نسبة جميع النحت في البرثون الى فدياس مسألة فيها مراجعة وتمحيص. وأشهر تماثيل فدياس تمثال اثينا في البرثون، وزیوس في معبد ألومبيا وكلاهما من الذهب والعاج. وقد اختفت التماثيل الاصلية من فترة طويلة.

ويمكننا ان نأخذ فكرة عن فن فدياس من زخارف النحت في البرثون وهي الزخارف التي نعلم انها عملت تحت اشرافه. وبعضها عمله بيديه فعلاً، وزخارف النحت نجدها في ثلاثة اماكن فقط: البديمت والميتوب والافريز الاضافي الممتد حول قمة حائط المعبد داخل السفينة.

وبوليكلتس نحات معاصر لفدياس ومعروف عنه ولعه بالتناسب وهذا واضح في تمثاله حامل الحرية (يلاحظ ان لهذا التمثال قانون يحدد نسبة الرأس بسبع الجسم).

واسلوب فدياس وبوليكلتس ساد النحت الاغريقي خلال الجزء الاخير من القرن الخامس ق.م عندما أصبح هدف الاغريق اكثر اتجاهاً نحو المظهر الطبيعي. ويلاحظ هذا في تمثال للآلهة اثينا المنتصرة وهي تثبت صندوقها في المعبد الخاص بها في اثينا ٤٢١ - ٤٢٥ ق.م.

وظل الفن الاغريقي مزدهراً حتى بلغ أوجه في القرن الخامس قبل الميلاد ولكنه مالبث ان اضمحل وتدهور إثر احتلال الغزاة الرومان لبلاد الاغريق وتحكم روما بتوالي الزمن على مناطق النفوذ الاغريقية القديمة وحمل الجنود الرومان الى

روما كميات كبيرة من الروائع الفنية التي استولوا عليها عن طريق النهب والسلب.

وعلاوة على ذلك فقد كان الصُّنَاع المهرة الاغريقيون من جميع الحرف وخاصة النحاتون يتدفقون على روما. لذلك نجد ان الفن الروماني مستوحى من الفن الاغريقي. ومع ذلك فقد ظلت الثقافة الهلينية (الاغريقية) سائدة في الشرق والغرب على السواء وتقع اجمل وازهي مراحل الفن الاغريقي في ثلاثة قرون تقريباً بين ٥٥٠ - ٢٥٠ ق.م. بالرغم من ان اغراض النحت الاغريقي المثالي قد تغير، فالتصميم وعدم الاستقرار والتعبير عن الاحاسيس وصل الى غايته في افريز معبد زيوس يوضح الحرب بين الالهة والعمالقة ونرى اثينا تتحرك بسرعة الى اليمين وتمسك احد العمالقة المنحنيين من شعره مرغمة اياه على الركوع على الارض والى اقصى اليمين والارض، ام العمالقة تنظر الى اثينا في استرحام وفوقها النصر يتجه الى الالهة ليضع على رأسها التاج، وهنا نرى القوة والعنف. وقد توصل المثال الى ذلك باستعمال التضاد القوي كما يشاهد في خطوط الاتجاهات في جسم اثينا والعمالق، والمغالاة في التجسيم والتعبير العنيف في الوجوه. وهذا يفسر الذوق الفني في الثقافة الهلينية.

كما يوضح الذوق الفني نحت فدياس، فاذا اردنا حركات عنيفة مع تفاصيل حقيقية فاننا نجد ذلك في البرجامون. واذا اردنا حركات هادئة وتفاصيل تشرىجية متماسكة ومتصلة فاننا نجد ذلك في البرثون.

وقد وصل التعبير الى غايته في تمثال افروديت سيراكوز وقد استطاع المثال ان يجعل الحجر يشبه اللحم الدافئ ومثل هذا ايضاً نجده في تمثال اللاكون في القرن الاول قبل الميلاد. ومع ذلك نجد ان بعض الفنانين حاولوا ان يعيدوا تأثير فن القرن الخامس ويتضح هذا الاتجاه في البساطة والمتانة والهدوء في تمثال افروديت ميلو التي توضح تعبير القرن الخامس في كثير من خصائصها.

وهناك تماثيل من الخزف ملونة بالالوان الاساسية الوردية والازرق واللازودي ومصنوعة من الطينة المحروقة تمثل الحياة العادية واكثر هذه التماثيل الصغيرة يمثل المرأة اليونانية في ازيائها المختلفة، وتسمى هذه القطع الصغيرة تانجرا: نسبة الى المدينة التي اشتهرت بصناعتها.

## النحت الروماني

بعد ان انتهت مرحلة النقل من التماثيل الاغريقية بدأ النحات الروماني يعمل جاهداً لتخليد عظمة الامبراطورية الرومانية وقد اقيمت التماثيل باسراف في الساحات والمباني العامة والخاصة . وكانت الحمامات الضخمة والقصور الفخمة بمثابة المتاحف للنحت الاغريقي سواء اكان اصلاً ام نسخة من الاصل الاغريقي مُعدلاً بما يناسب الذوق الروماني، عل ان النحت الروماني يتركز في التماثيل الشخصية . وقد خلد النحت كثيراً من مشاهير الرجال وتجلت في تماثيلهم ملاعهم وعواطفهم واختلافهم، من هذه التماثيل المشهورة تمثال يوليوس قيصر، واكتافيوس اغسطس .

ابرز صفات النحت الروماني انه واقعي ويعبر عن الفردية في أدق تفصيلاتها بحيث تحاكي الطبيعة تماماً دون ان يضيف عليها شيئاً من الشاعرية او الخيال . أما تماثيل الالهة فقد نقلها الرومان عن التماثيل الاغريقية على ان الفنان الروماني ابتكر التماثيل الرمزية كالتماثيل التي ترمز الى الانهار . ومن أمثلة ذلك تمثال نهر النيل، وقد عبر عن النهر برجل ضخم الجثة مضطجعاً على وسادة وقد ظهرت بجانبه رموز النهر الخاصة . وقد اضاف النحات الروماني الى هذا الرجل المضطجع تماثيل اطفال صغيرة تتسلق هذا الجسم الضخم رمزاً للأماكن المصرية في هذا العصر وقد نجح الفنان الروماني في عمل تماثيل الاطفال حيث نحس نعومة اللحم واستدارة التقاطيع التي تميز الطفولة التي عبر عنها أحسن تعبير . ويمتاز النحت البارز بالاهتمام البالغ بتمثيل الطبيعة، وقد عمل الفنان الروماني على ترتيب الاشخاص في جملة صفوف بعضها وراء بعض، الصفوف الاولى كثيرة البروز، أما الصفوف الخلفية فأقل بروزاً، وفي الخلف نجد اشكال المباني والفلاخ والمنازل والمعابد والاشجار والجبال وغير ذلك مما يجعلنا نشعر بأننا نقف امام نموذج طبيعي بحت وقد اتبع بعض نحاتي عصر النهضة هذا الاسلوب مثل جيورجي .



تمثال اغسطس في ملابسه الحربية حوالي الميلاد

## النحت القبطي

برع الفنان القبطي في الحفر على الخشب فنشاهد على الاخشاب رسوم  
ر والاسماك ونبات البردي كما نجد ايضاً مناظر لحياة السيد المسيح أما الحفر  
تجر فقد كان في اغلب الاحوال يعتمد على الاشكال الهندسية والزخارف  
ية والزخارف المجردة، وكانت الاشكال الاديمة والحيوانية قليلة.



الفن القبطي - قطعة من الخشب المحفور - كنيسة ابو سرجة

## النحت البيزنطي

كان الفن البيزنطي خالياً من التماثيل حيث ساد اعتقاد ان الصور والتماثيل تبعد روح الانسان عن عبادة الله العباد السامية وتهديه الى العباد للمخلوق بمعنى انهم اعتقدوا ان الوثنية اتجاء بقود العابد الى استبدال الشيء المخلوق بخالفه . ومع ذلك فقد بدأ النحاتون منذ القرن الخامس الميلادي في عمل تماثيل للسيد المسيح والقديسين وحوادث التاريخ الديني، ثم انتشر هذا الاتجاه الى درجة الاسراف مما دعا الامبراطور ليون الثالث في النصف الاول من القرن الثامن الى اصدار قرار بتحريم عمل التماثيل وأمر برفعها من الكنائس وتكونت احزاب لتنفيذ ذلك واطلق على هذه الحركة «مكسري التماثيل» .

وقد استمرت هذه الحركة نحو مائة عام لذلك يندر وجود نحت بيزنطي الا بعض قطع من العاج عليها نقوش بارزة.

## النحت الآشوري

يذكر ان الآشوريين شرسون وحشيون وقد انعكست قسوة هذه الأمة على إلههم الاصلي إله الشمس ومنه اخذوا اسمهم (آشور). وأصبحت التقاليد الفنية السومرية الاكدية اساساً في آشور بعد ان جعلت ملائمة لأسلوب هذه المدينة الجديدة، كما استعمل الحجر بكثرة في النحت البارز وكانت المعابد السومرية والاكدية أما القصر فتغلب عليه الخصائص الآشورية .

ويوجد قصر سرجون الثاني في خورسباد وقد أقيم على هضبة ارتفاعها ٣٠ متراً. أما واجهة القصر فهي كتلة بنائية ضخمة تعلوها الشرفات ويكتنف فتحة المدخل برجان كبيران تحتها تماثيل ثيران ضخمة مجنحة برؤوس آدمية وحول عقد المدخل وفي اعلى الابراج أفاريز مزخرفة بكتابات ورسوم على بلاطات من الخزف والمنظر كله غابة في الجلال والروعة .

والثيران والأسود الضخمة التي تحرس المدخل كان الغاية منها حراسة القصر من الاعداء المنظورين وغير المنظورين، وفي نفس الوقت كانت تستخدم كزخرفة معمارية لاكمال التأثير المرغوب للبناء وبعض اجزاء هذه التماثيل مجسمة



الفن الآشوري  
وجه فتاة أطلق عليها موناليزة نمرود



والبعض الآخر بارز ولكي يعطي النحات منظراً كاملاً لهذه الحيوانات الآدمية سواء من الامام او من الجانب أضاف رجلاً خامسة امامية .

وضخامة التمثال والجرأة والثبات في الحفر والرقعة الظاهرة في الجناح المفرد وتغطية السطوح بوحدة ذات اسلوب تقليدي ، كل ذلك أمد هذه التماثيل بتأثير قوي ملائم لتأثير المباني .

وكانت هذه القصور مبلطة من الداخل ببلاط من الحجر والمرمر وكانت الجدران المبنية من الطوب مغطاة بالحجر الكلسي ومزخرفة بالنقوش الرمزية البارزة التي تمثل بصفة خاصة مناظر الحفلات الرسمية ومناظر الحرب والصيد منظمة في مجموعات . ويوجد نموذج نرى فيه حفرأ بارزاً يمثل آشور بانيبال ، في هذا الحفل تشعر بأن الاشخاص ثابتة وتكاد تشغل الفراغ وهذه الاشكال مفردة ومكررة من غير علاقة معدودة .

وشاهد ان الاشخاص غليظة شعرها المجدد وذقتها المرسلة وتلبس الملابس الثقيلة المزركشة ومحلاة بالمجوهرات . وكما رأينا في فن النحت المصري القديم الاشخاص في وضع جانبي ولكن الصدر والعين في الوضع الامامي والتجسيم بسيط فيما عدا الاطراف المكشوفة حيث المبالغة في إظهار العضلات بحيث كونت هذه المبالغة وحدة قوية ، والتفاصيل محفورة أكثر مما هي مجسمة ، والكتابات مقطوعة في الارضية والاشكال ، ونرى ان هذه الاشكال على الرغم من ضخامتها فهي بسيطة واضحة وهادئة وتشعرنا بالعظمة والجلال .

أما في عهد سرجون الثاني ، وسنحاريب ، فقد أصبح هذا الحفر أكثر ارتفاعاً واستدارة وقرباً من الطبيعة ، ويوجد نموذج ليد الخادم المسك باللجام لآشور بانيبال وفي هذا التصميم نرى الاشكال متداخلة فيه مما جعل منها وحدة واحدة ذات شكل طبيعي بتركيبها ، ويلاحظ ان رؤوس الخيل أكثر تجسماً .

ونرى في قصر آشور بانيبال مناظر كثيرة للولائم والصيد ، ويوجد نموذج نرى فيه الملك راكباً وهو يصيب أسداً بحريته ، بينما نرى أسداً آخر جريماً وهو يهاجم حصاناً . هذا الإفريز يعبر عن الحركة المملوءة بالحياة والعنف .

## النحت القوطي

أول من وضع هذا الاسم هم رجال الفن في عصر النهضة لاعتقادهم أن الأمم التي اغارت على أوروبا وهدمت الفنون الرومانية واستبدلتها بهذه الفنون ماهي إلا أمم ممجية (قوطية).

تقدم فن النحت القوطي تقدماً واضحاً بالقياس إلى النحت البدائي الذي كان في الفن الرومانسكي وانا نجد دائماً في الكنيسة القوطية عدداً كبيراً جداً من التماثيل في الواجهات وجانبي الابواب والممرات العلوية وفي كل جهة يمكن وضع تماثيل متصل بالبناء ويكون معه وحدة فنية.

وقد تفنن المثلون القوط في عملهم متخذين من الطبيعة نموذجاً لهم، فنجد في كل كنيسة تماثيل الرجال والشيوخ تمثل القديسين أو الملوك أو الأمراء، أما تماثيل النساء فتمثل الملائكة أو القديسات وكل هذا منحوت بدقة كبيرة. وقد وصل فن النحت إلى اقصاه في فرنسا في القرن الثالث عشر.

أما في انكلترا فلم يبلغ هذا الشأن لعدم قبول البروتستانت وجود تماثيل في كنائسهم. إلا إذا استثنينا تماثيل التوابيت التي تمثل الأشخاص المدفونين فيها. وقد استنبت النحاتون زخارفهم من الوسط المحيط بهم فزخرفوا تيجان الأعمدة بأوراق العنب والبلوط والليلاب ونحتوا تماثيل الحيوانات الخرافية ذات الأشكال المخيفة والتي تبدو كما لو كانت أشكالاً كاريكاتورية. ومن أجمل الكنائس التي خلفها الفن القوطي بفرنسا كنيسة شارتر ونوتردام.



الفن القوطي -

## نحت عصر النهضة

بدأ النحت في عصر النهضة في ايطاليا في القرن الرابع عشر على يد بعض الفنانين العباقرة امثال جيبرتي ودونا تيللو، ويعتبر دونا تيللو مؤسس فن النحت الايطالي، وقد استطاع هذا المثال ان يخرج على التقاليد البيزنطية مستلهماً الآثار القديمة وان يعطي عناية كبيرة في منحوتاته للإبعاد الثلاثة والحركة في الفراغ التي تمدها الخامة المستعملة. ومن أهم اعماله تمثال داود الذي صنعه من البرونز وتمثال الفارس.

اما المثال جيبرتي ١٣٧٨ - ١٤٦٥ فقد اشتهر بالأبواب البرونزية التي صنعها لمعمودية كنيسة فلورنسا. وبالرغم من ان الموضوعات التي نفذها على هذه الابواب كانت بالنحت البارز، الا انه استطاع ان يحقق فيها البعد الثالث مما يعتبر اضافة جديدة الى فن النحت البارز في عصر النهضة.

ومن المثاليين البارزين ايضاً فروكيو ١٤٣٥ - ١٤٨٨ كان تلميذاً لدونا تيللو واستأذاً لليوناردو دافنتشي، ومن أشهر اعماله تمثال الفارس في فتسياو منهم برنولسكي ١٣٧٧ - ١٤٤٦ مهندس ومثال شارك في صنع الابواب البرونزية في معمودية فلورنسا على ان فن النحت في النهضة الايطالية وصل الى ذروته بفضل ميشيل أنجلو ١٤٧٥ - ١٥٦٤م الذي يعتبر بحق من اعظم الفنانين في العالم وقد ظهر نبوغه مبكراً فدرس النحت، واغرم بمؤلفات دافنتي وبتراشك وبلغ اعجابه بالفن الكلاسيكي حداً عظيماً. ومن اعظم اعماله تمثال الرحمة الذي يمثل السيدة مريم وعلى حجرها جثة السيد المسيح عليه السلام ويمتاز هذا التمثال بالجلال والعظمة ويتجسد في وجه السيدة العذراء الرضا والسكينة والكمال ومن هذه الاعمال ايضاً تمثال النبي موسى في وضع جالس وقد ظهر على وجهه الغضب على قومه.

وفي فرنسا ازدهر فن النحت وبخاصة في التماثيل الشخصية ومن اعظم المثاليين الفرنسيين بوجيه ١٦٢٢ - ١٦٩٤ ومنذ القرن الثامن عشر بدأ فن النحت يتجه الى النعومة والعناية المفرقة بالصنعة كما نرى في اعمال برنيتي الايطالي وبيجال الفرنسي.



تمثال الرحمة - ميشال انجلو

## فن النحت المعاصر

ابتعد النحاتون في اواخر القرن الماضي عن الواقعية ولم يبق سوى نحات واحد هو رودان الذي منحنا انتاجاً متميزاً من حيث الابداع والتطور، فرودان متأثر الى حد كبير بميشيل انجلو، وهو يبتعد بأعماله عن النحت الاكاديمي ويحرك سطح حجوم اعماله بتضاريس متعددة بغية خلق توازن حركي من أنوار ساطعة ومن ظلال تنكشف تدريجياً إلا ان نوره يعكس انفعالات ذاتية اكثر مما يحيط به عالمه الخارجي.

وبشكل عام يعتبر رودان نحاتاً انطباعياً. ويبدو رودان في منحوتته «الراقصات» التي نحتها في اواخر عمره كأنه يريد شرح فكرة الحركات اللينة والمتجانسة اكثر من شرحه الاجسام التي تتحرك. على اية حال وبما انه تجاوز الواقعية التي اعتنقها في بداية اعماله نرى ان اعماله قد صيغت بالتعبيرية.

ويظهر غوغان في تماثيله المنحوتة الناحية البدائية. والتواءات التي يبردها في الخشب تعطي قسوة ملحوظة. فبالإضافة الى طابع تماثيله البدائي فانه يمنحها رصانة بسيطة كان الفن الاوروبي قد فقدتها منذ قرون.

### النحت ما قبل الحرب العالمية الاولى عام ١٩١٤:

استمر تأثير النحاتين في مطلع هذا العصر بأعمال رودان الا انه ظهرت اتجاهات جديدة بدأت تخالفه ومع ذلك نجد نحاتين عملا في مشغل رودان نفسه هما «بورديل وديسيو».

عمل بورديل مع استاذة رودان، بيد انه تميزت اعماله بسهات عمل النحت المعماري. فاذا مانحت تماثيل كاهنه الإله باخوس ١٩٠٣ او تماثيل رامي السهام عام ١٩٠٩ فانه يعطي لاشخاصه ما يذكركنا ببداية النحت اليوناني الذي تميز بالقسوة والانفعال. أما ديسيو فينحرف عن رودان اكثر من بورديل فهو يهتم بالبحث عن التضارب القوي بين الظل والنور. انه نحات اشخاص بشكل عام لا ينظر الى نفسية جليسه بقدر نظرته الى شكل وجهه.

وظهر نبوغه في عمل تماثيل نصفي لفتاة صغيرة في اللاند عام ١٩٠٤ واكثر اعماله تعبيراً تظهر الى حيز الوجود بعد عام ١٩٢٠ م.

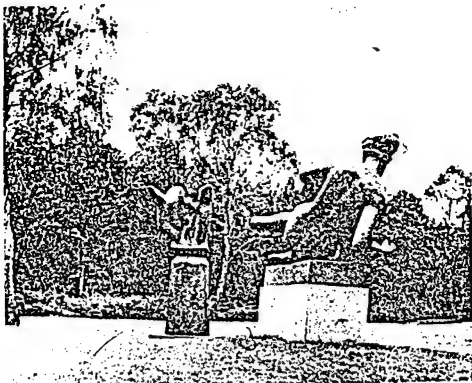
وعن خالفوا رودان دون ان ينكروا النحت الواقعي النحات مايول الذي يعتبر اكثرهم تطرفاً فقد بدأ مصوراً ولم يبدأ النحت الا حوالي ١٩٠٠ م وكان يناهز الاربعين عاماً ولكنه سرعان ما وجد اسلوبه المتميز ومن اعماله «الليل» و«الفعالية المكبلة» فترى النساء تارة جلوساً وتارة وقوفاً واحجام منحوتاته ليست عفورة بل مدورة، مملوءة وساكنة توحى بقدرات هادئة. ومعظم افكاره تذكر بالخطيئة وهي اقرب ماتكون الى الوثنية بسبب تأثير مايول بنحت اليونانيين البدائيين.

وفي عام ١٩١٠ تم ايجاد لغة للنحت ليست أقل جدة عن لغة التصوير فمثلاً الالماني ليهمبروك الذي استوطن باريس عام ١٩١٠ شرع بعد عام بالاتجاه الى التعبيرية فهو يشوه شكل الجسم الانساني، يطيله ويجعله نحيفاً ويضيف نسباً لا تعرفها الطبيعة ولا تظهر مثالية الجمال الطبيعي انما تلي هذه النسب افكار النحات ومشاعره. فعمله «المرأة الراكعة» يوحي بالطهارة وقوة الايمان، اما عمله «شاب واقف» فتمثل صورة لشاب قلق ومهدد أما التجديدات التي حققها



دسبيو : (مدام اغنيس مايول)

«دوشان فيللون» وبرانكوزي وبوكشيوني وماتيس وموديلغلياني وبيكاسو فهي أكثر جذية وكانوا يقولون «أكبر خطأ هو الفن اليوناني» ويقول مايول: «يجب أن نكون تركيبيين، ينبغي أن نحذو حذو النحاتين الذين حولوا عشرين شكلاً إلى شكل واحد» وبالفعل بينما يمنح مايول هذه النصيحة دون أن يعمل بها فإن نحت العبيد بالنسبة هؤلاء شكل قيمة نموذجية. وليس فقط نحت العبيد بل كل نحت بدائي وقديم، لأنه من الطبيعي أن يقتربوا فيه طالما أنهم قطعوا الصلة مع التقليد الواقعي. وهكذا فقد نحت ماتيس في عام ١٩٠٩ امرأة عارية واقفة «لاسرانتين» «صلات قرب مع فينوس صغيرة من الفن الروماني» وإذا كان التكوين في هذا العمل بسيطاً فهو أكثر اختلافاً مع رؤوس جانيت التي نحتها عام ١٩١٠ فالنضادات أساسية يعطي للوجه شكل صنم عديم الحيوية. تثبت هذه الأعمال أن ماتيس يجدد في هذا المجال بقدر تجديده في فن التصوير.



من أعمال مايول

هذا ما فعله أيضاً بيكاسو اذ كان تمثاله المنحوت الاول قد صنع عام ١٨٩٩ وبدأ فيه بالابتعاد عن الاسلوب الواقعي منذ عام ١٩٠٦. وفي عام ١٩١٠ لجأ الى نحت رأس امرأة عاجله بأسلوب التكعيبية، فكتلة الرأس تنجزاً لتصبح تجمع سطوح وتجويفات وفتحات هندسية تنتهي بحواف قاسية. أما «بوكشيني» فقد لجأ الى تجزئة مشابهة حين حقق صورة أمه في عام ١٩١١، وبما انه محب للدynamique فقد ضاعت الهجوم المدية والمنحنيات القاسية في اعماله وهذا ما يميزه عن «بيكاسو». وفي عام ١٩١٣ نفذ اعمالاً نحتية (عضلات في حالة حركة تعطي شكلاً فريداً للديمومة في الفضاء).



رجل يسير بوكشيني



والتعبير عن الديناميكية يشغل أيضاً نحائين آخرين خاصة، دوشان فيللون وأحياناً أرشينكو. وهذا الأخير من أصل روسي، استقر في باريس عام ١٩٠٨ وبعد ثلاث سنوات اتصل بالتكبيين، مما جعله في البدء يعمل على تنميط جسم الإنسان وعلى اعطائه انحناءات رقوش عربية مزخرفة ثم ابتعد عن شكل الجسم الحقيقي واخترع أشكالاً جديدة له. فمثلاً في منحوتته «امرأة تسير» عام ١٩١٢ عبر عن شكل مدور بحجم مبسط وعبر عن التواءات بحفرة أو بفراغ. وبروح مشابهة أنجز في عام ١٩١٤ منحوتات تصويرية سمى بعضها «مدرانو» وهي مؤلفة من مواد متنوعة «خشب مدهون». وفي عام ١٩١٣ عمل نحتاً تجريدياً «مباراة ملاكمة» حيث لا نشاهد سوى أشكال هندسية، نجد أن أرشينكو اهتم بالمضمون أكثر من الصفة الشكلية. وأفضل النحوت التي حققها التكبييون قبل عام ١٩١٤ هي التي قدمها «دوشان فيللون» وهو فنان كانت فترة انتاجه قصيرة ولكنها خصبة للغاية. وفي عام ١٩١٠ تخطى تأثير رودان، وبعد أربعة اعوام اشتعلت الحرب والتحق بالجندية فأصيب خلالها بمرض قضى عليه في عام ١٩١٨. وقد عمل خلال هذه الفترة المذكورة بعض قطع البرونز وهي من افضل نحوت القرن العشرين تعبيراً. وأول اعماله التي ميزته هرتمثال نصفي لشاب عام ١٩١٠ ونراه فيه لا يهتم بتجميع العضلات كما انه استغنى عن تجزئة الاحجام. فهو يمنح هذا التمثال حركة قوية معبرة. أما في تمثاله بودلير عام ١٩١١ فقد اهتم بتجميع الاشكال وامتلأها فتراها يصور شكل الرجل ووجه الشاعر. ويعبر هذا التمثال الذي يتمازج فيه الجمال مع القسوة عن الاستياء والحزن بسبب تذوقه للذة والمرارة عدة مرات.

وفي منحوتته «رأس امرأة» التي صنعها بعد تمثال «بودلير» نلاحظ الطابع الفردي الشخصي وعند النظر اليها تبدو وكأنها قطعة صنم. بيد أن تمثال «دوشان - فيللون» يبدو أكثر غموضاً. وفي عام ١٩١٣ نفذ نقوشاً بارزة وجدد فيها مثل ما جدد في النحوتات، واجسام منحوتته «الحبيبان» نراها مجزأة الى بعض الحجم المسطحة أو المقعرة التي مهما تكن سهلة، تبقى معبرة الى اقصى الحدود فهي توحى بحرارة الحب الملتهب وبحلاوة الاستسلام. وبعد عام استهوى موضوع الحصان «دوشان - فيللون» فراح يقدم لنا تكويناً تجريبياً تتوازن فيه الاشكال فيتحلل بعضها برسم جانبي لين راسخ يحتوي

ثبت الحصان وبعضها الآخر يوحى بالصلابة والقسوة، لكن التركيب كامل وللمجموع قيمة فنية فائقة. وهذه النحوت مستوحاة من الحضارة الصناعية في عصرنا الحالي. وأكثر فن يتعارض مع هذه الديناميكية هو فن «برانكوزي» الهادىء النقي.

ولد هذا الفنان في رومانيا ووصل باريس في عام ١٩٠٤ وراح يثأر «برودان» قبل غيره من الفنانين، ولم تمض ثلاثة اعوام حتى سلك منهجاً خاصاً. استبعد «برانكوزي» تفاصيل الاجسام والرجوه قاصداً الشكل المغلق والكتلة البدائية. فتمثاله «رأس امرأة» الذي نحته من الحجر عام ١٩٠٨ يتميز بالجمال، وكافة نحوت هذه الفترة مطبوعة بالنعومة، وفي عام ١٩٠٩ - ١٩١٠ صنع اول عمل فني متميز له هو «الحورية النائمة» وهي رأس بسيط مستلقي اشار فيه الى العيون وإلى الفم بنعومة كبيرة، أما الانف فقد ظهر على شكل زاوية نائنة دقيقة قليلة الانحناء، والتكوين دقيق جدا حتى ان الشكل يبدو وكأنه سلسلة من اللمسات الحاملة. ويبالغ برانكوزي في الزهد فني تمثاله «الحورية النائمة» نرى الحيرة بين الصورة البعيدة للحقيقة والمهندسة القاسية.

وفي منحوتته «الأنسة بوغاني» عام ١٩١٣ تبدو الانحناءات قاسية وحادة. فالمبالغة بالتفاصيل تقربه من التزيين ويعد عام ١٩١٤ تصبح اعماله من اجل النحوت واكثرها نعومة ورقة في وقت واحد.

وحوالي عام ١٩٠٩ انصرف الفنان موديلياني الذي يقيم في باريس خلال فترة من الزمن الى النحت. حيث مارس هذا الفنان النحت المباشر فقد نفذ «رؤوساً وغمايل نسائية» من الحجر وهو يهتم بدقة الاطراف وبانتظام الحجم اكثر من اهتمامه بمعالجة السطح ويتهاكس الكتلة وتوحي الرؤوس المتطاولة بشيء من الكبرياء والتنافر ويتصف تمثال الحورية النائمة بالركة الهادئة قليلا وبالاناقة المتكلفة.

#### النحت خلال حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ :

لا يختلف الحال عند النحاتين عنه عند المصورين فنحن نجد النحاتين الذين يستمرون تحت تأثير التقليد الواقعي امثال بورديل وبواسون وغيرهم المتأثرون بالفن الاغريقي وفن عصر النهضة . ومن جهة اخرى نجد أولئك

النحاتين المجددين ونذكر منهم بومبون وجيمون وهرناندز وهؤلاء اقل اتباعاً للتقليد بالمعنى الاكاديمي ونعزّ باولئك النحاتين الذين انتجوا اعمال فنية مؤثرة وبخاصة هرناندز وبومبون في حيواناتهم الضخمة . كما نرى التماثيل العارية للنفاري ، ووجوه الاشخاص لجيمون وهي وجوه ردت الى اشكال تركيبيه إلا أن كل هذه الفئة يهيمن عليها اثنان هما «مايول ودسيبو» .

وقد ظل مايول بعد الحرب كما كان قبلها ، ينحت تماثيل النساء العاريات ذوات الجحوم المثينة الناعمة الملمس . ولا ننكر أنه قد يحدث أن يغير حركة الجليس وهو يعطي قيمة كبيرة في الشكل أكثر من القيمة التعبيرية للوجوه .

وهذه الاجسام التي نحتها في «ايل دي فرانس» في عام ١٩٢٠ - ١٩٢٥ وفي بعض «السباحات» هي اقل وزناً من الجسم الذي نحته في «العمل المكبل» على أنها جيعاً معالجة بالطريقة نفسها وهو رجل لا تجتذبه المغامرة ، واغما يهيمه قبل كل شيء المهارة أكثر عما يهيمه التجديد . وعلى العكس من ذلك كان دسيبو يعنى بدقة بالافصاح عن الوجوه حتى في رؤوس التماثيل العارية التي يصنعها . وإذا كان في نحت الوجوه يميل الى تبسيط الشكل وصفائه فلا ينسى أبداً أن يهتم باللامع الرئيسية لجليسه . وفي أجمل اعماله التي تمثل نساء مثل «لين امان جان» عام ١٩٢٥ ومدام فونتين عام ١٩٣٣ يهتم دائماً بالدقة في الحجم ، كما يهتم ايضاً بأن يمنح التمثال نعومة اللحم البشري وهو يريد ان يجعل الحجر او البرونز ينطق عن مكتونات النفس البشرية .

إن نساء «دسيبو» يظهرن كما في حياتهن مشغفين بالصمت والوحدة اي انهن عالمت بالمكتونات الداخلية التي ترتعش في نفوسهن وليس لهن القدرة على مجابهتها . وهن في الوقت ذاته جميلات رزينات سريعات التأثير . وهن يذكرننا بالتماثيل الحساسة التي خلفتها لنا روما القديمة في القرن الخامس عشر .



دسيبو :  
(مدام اغنيس مايول)

ونلاحظ أن هذه التماثيل النصفية هي في مجال تصوير الوجوه أو نحتها أجمل المنحوتات وأكثر دقة في التعبير من بين المنحوتات الواقعية في عصرنا الحالي . أما دعاة الفن الحديث فلا يميلون الى التعبير عن خلجات النفس البشرية وأحاسيسها وفي عام ١٩٢٩ أنهى ماتيس نحت «رأس امرأة» ولم يكن لهذا الرأس أي تأثير نفسي إلا من حيث امتلاء الأشكال وثقلها وتوازنها ، او بكلمة موجزة من حيث تكوينها . وبعد مضي ثلاث سنوات نحت بيكاسو «وجهاً» متفتخ الحدين ذو جهة تكاد تكون زائلة وعينين وأنف يشكل كل منها نتوءاً ضخماً . فضخامة الرأس إضافة الى كثافة الحجم تجعل هذا الرأس ذا مكنون نفسي شديد .

وإذا كان بيكاسو في نحت هذا الرأس يحترم الحياة ، فقد صنع عام ١٩٢٩ تمثالاً سواه «الصورة» فينفخها أو يضغطها أو يرقتها حسبما يشاء . وان هذه المنحوتة ذات صلة قربي بالمستحبات الضخبات اللواتي نشاهدن في فترة «ديناره» ومن الواضح جلياً أن منحوتة بيكاسو هي عمل مستقل يستمد قيمته من مزاياته الذاتية في فن النحت ، بل في فن الهندسة ولا يعرض للنظر من الجسم البشري سوى أجزاء مبعثرة ومتغيرة .

وكذلك جرى محاولات أخرى على ايدي لورنز وليشتيز وهما مثلاً أن اثرت فيها التكميية فأخذوا يطبقان مبادئها تطبيقاً منطقياً دقيقاً منذ عام ١٩١٥ .

واذا كان لورنز بما صنعه من الخشب والحديد والصفائح الملون يذكرنا بأرشيبيكو فهو وليشتيز اقرب الى بيكاسو ويراك فالحجوم لديها مسطحة رقيقة ذات زوايا . كما ان المستويات وهي كثيرة تكون محددة بحواف دقيقة وحتى في المواضيع نجد هنا ذكرى مبدعي التكميية ومنها : رجل أو امرأة تحمل قيثارة وشاباً في زي المهرجين يحمل بوقاً وقدحاً وزجاجة وطاولة وعنباً .

وبايجاز فإن هذين الفنانين ينقلان مجموعة القواعد الجمالية الموضوعة في الأصل للوحة المسطحة . ومع ان لورنز قد انجز لوحات مصنعة بأوراق ملصقة بدعية فهو وليشتيز يظهران في أعمالهما ذات الأبعاد الثلاثة اهتمامات الفنان المثال وذلك في كل ما صنعهما وحتى عندما يضيفان الألوان الى الشكل فهما لا يغيان من ذلك التوصل الى تأثيرات جمالية تصويرية بل العكس .



بيكاسو : (داس إمراة) .

فقد قال لورنز كنت أريد أن ألغي آثار التغيرات الضوئية على التماثيل علماً بأنني أعتقد أن هذا بالذات هو كل ما يشده جميع المثاليين في كل العصور باستخدامهم الألوان المتعددة ، وعندما يكون التمثال أزرق أو أحمر فإنه يظل دائماً أزرق أو أحمر في حين أن التمثال الغير ملون تظهر فيه آثار تنقل الأضواء والظلال ولذلك يتغير باستمرار من حيث المنظر . . وكان رأي أن الغاية من تلوين التمثال هي أن يكون للعمل النحتي ضوؤه الخاص به .

إلا أن لورنز يبدو أكثر رقة وشفافية من ليشتيز ويمكن القول ان لورنز أقرب الى براك وليشتيز أقرب الى خوان غرى .  
وفي بداية العشرينات بدأ أسلوب كل منها يتحول ويتغير وأضحت الفروق بين انتاجيهما تزداد وضوحاً .

أما لورنز فابتعد في اعماله النحتية عن الهندسة وتقرب من الحياة الطبيعية .  
واخذت الاحجام تستدير بصورة تدريجية ولم يعد للحواشي حدثها السابقة وقد

تتلاشى . واصبحت صورته الجانبيه اكثر مرونة واكثر تعرجا وصار الموضوع الذي يؤثر معالجته هو جسد المرأة فراح ينحت تماثيلها مرة قاعدة ومرة جالسة القرفصاء وتارة مضطجعة ، وكان لورنز لا يحترم النسب الطبيعية لجسم المرأة وهو لا يشوه هذا الجسم كما يفعل بيكاسو استهجاناً بل كان همه الاكبر هو ان ينحت تماثلاً يخضع كل عناصره الرأس والذراعان والصدر والبطن والساقان الى متطلبات النحت الاكاديمي . وبعد ذلك نرى له أعمالاً قد أصبحت الهجوم فيها مشحونة بشهوانية اكثر وظهرت الاجسام غنية بتجارب جنسية لا تخلو مع ذلك من الاحتشام .

وبينما كانت منحوتاته حوالي عام ١٩٢٠ منطوية على بعضها ، بحيث تشكل كتلاً متراسة أصبحت بعد عام ١٩٣٠ متفتحة زاهية ، فانغلقت السيقان والأذرع عن الجذع ، وراحت تنغمس في الفضاء وترسم منحنيات متواوجة ، وتحيط بفراغات تبرز الاكتناز للاقسام المليئة كالأفخاذ . وقد برع لورنز في تقديم مخلوقات يمتزج في تكوينها الخيال ودقة الملاحظة بشكل محبب جداً . وإذ بنا أمام مجموعة رائعة من التماثيل .

بدءاً من «السيدة ذات المروحة» عام ١٩١٩ إلى «جنى الماء والزنجية» عام ١٩٣٤ وأخيراً «الموسيقية» عام ١٩٣٨ وهي واحدة من أجمل المنحوتات المعاصرة وأقواها .



لورنز : (الموسيقية العظيمة)

أما أعمال ليشتيز في العشرينات فقد كانت أكثر تجريدية من أعمال لورنز ،  
إنها تبدو خالية من المشاعر وإن كانت تميل الى النزعة الهندسية ، فترى أن  
السطوح تتناقص بينما تزداد قوة الأشكال . وليشتيز يحرص أيضاً على أن يسيطر  
على الفراغ ويحبسه في مجموعة رقيقة من الجبال والأشرطة .

وهذه الطريقة تنبأها في مجموعته التي أطلق عليها «الشفافة» وهي من  
البرونز تميز فيها خطوطاً تعانق حجوماً وهمية . ونرى له أعمالاً تتحدد بالاتجاه  
العامودي الشديد الوضوح . كما نحت عام ١٩٣٠ «الوجه الجليل» وفيه يظهر  
ميله الشديد الى الخط المنحني والشكل المتموج أي النزعة الى الفن الباروكي \* .

ونرى هذه النزعة عند ليشتيز في «فرحة الحياة» عام ١٩٢٧ و«أنشودة  
الحروف الصوتية» عام ١٩٣٢ . ولكنها تبرز بوضوح في عمله «العناق» ١٩٣٤  
وبشكل خاص في الأعمال التي يستوحى منها الاساطير مثل «بروميثيه» ١٩٣٦  
و«اختطاف اوربا» ١٩٣٨ . في هذه الأعمال تأخذ حجومه في التحدب والتلوي  
وتتمزق أشكالها الجانبية وتصبح أكثر قسوة . وتبدو أيضاً مضطربة .

عندما جاء ليشتيز الى باريس عام ١٩٠٩ في هذا العام بالذات جاء الى  
باريس شاب آخر من مواليد روسيا هو «زادكين» ونرى عند هذا النحات النزعة  
الى النحت الباروكي وخلال الاعوام التي أعقبت الحرب العالمية الأولى  
١٩١٤ - ١٩١٨ ظهر في أعماله من صخراً وخشب وروساً وأجساماً عارية لا ترابط  
فيها . ومن جهة أخرى مال زادكين الى التكميية وجعل الحجم متفاوتة بعضها  
عن بعض وجعل المقعر والمحدب يتقابلان ويتعارضان في آن واحد ، وكذلك  
الخط المستقيم والزاوية يعارضان الدائرة والخط المنحني فهو يظل حائراً بتعبيرات  
الوجوه والعلاقات الانسانية التي يمكن أن تنشأ بين الشخصيات المختلفة . وقد  
حفر في الخشب مجموعة رائعة سماها «هومو سايبانز» بمعنى الانسان العاقل . . . .  
وتتألف هذه المجموعة من رجل وامرأة جالسين قرب جزء من عمود من الطراز  
الايوني وهما يسكنان بأيديهما أو يحملان على ركبتيهما /عصابة/ وبركاراً وكوباً

---

\* الفن الباروكي أو الاسلوب الباروكي الذي يقابل الفن الكلاسيكي في القرن السابع عشر لما  
فيه من زخرفة وحركة وحركة .

وبجسم جسر. أي أنهم يحملان شيء ترمز إلى نعمة وإلى سيطرة الانسانية غير انه  
وضعية الجائسين تخلو من التفاؤل. فترة ذات عطف وحزن تنحني إلى صدر  
لرجل الذي يبدو ذا همة وإرادة وإذا قلق وتردد في نفس الوقت.  
ولذلك فإن هذه الرائعة الفنية بما توحي من شعور وحس قد صفي عيبه  
الاسلوب الادبي على الميزات النحتية البحتة.



زادكين : (هومي سابينز)

وكذلك تطور نحت الجسم البشري الذي يستوحيه الفنان الانكليزي  
هنري مور في معظم اعماله وإذا كان هذا الفنان قد ظل غير مشهور قبل عام  
١٩٤٨ فإن اولى اعماله «نساء في ضجعة» ترجع الى عام ١٩٢٩ وقد ساعد هنري  
مور في تطوره تأثيرات مختلفة كتأثير بيكاسو، وتأثير برانكوزي وارشينكو وكذلك  
الانطباع الذي خلفه فن النحت على الحجر في المكسيك في العهود القديمة. فاذا  
كان ينحت في الصخر أخذ يشابه ما بين الجسم الانساني وبين قطعة من الصخر  
وإذا كان ينحت في الخشب جعل الجسم الانساني قريباً من غصون الاشجار وقد  
ترتب على ذلك بعض التحولات فجاء هذا الفن الذي يلفت الانظار لانه ينم عن  
خيال خصب ورصانة فنية.



وللنحت الحديث فنان آخر هي الفنانة بربارة هيبورث زوجة بن نيكولسون وقد تأثرت بمور ولكنها تأثرت أكثر ببرانكوزي وأرب فانتجت اشكالاً بسيطة غالباً ما تجعل كتلتها مفرغة وتعبر فيها عن شغفها وحبيها الشديد للنحت الهندسي .  
 أما فيما يتعلق بتطور النحات ببرانكوزي فنقول انه سواء عالج موضوع «آدم وحواء» (١٩١٧ - ١٩٢١) أم «الأسماك» (١٩١٨ - ١٩٢٨) أم موضوع «ليندا» ١٩٢٤ فقد تميزت اعماله بالقوة والتكثيف الى اقصى حد . وهذا ما حدا به في عام ١٩٢٤ الى ان ينحت في المرمر شكلاً من «البيضة» ساء «بدء العالم» .  
 اما منحوتته «العصفور» فلا تقل عنها نقاوة وصفاء وشكل العصفور ساق شاقولي لا يزال يتنفخ ثم يرتفع بلطف ونعومة وهذا التمثال نموذج مبسط وموجز في التعريف عن فكرة الطيران وعن الخفة الحركية المنزقة في الفراغ .



برانكوزي : (العصفور)

وبشكل عام فان ببرانكوزي يمنح فن النحت البساطة في العمل والدقة المتناهية وهو يحرص أن تكون اعماله الفنية في غاية الاتقان فنراه ينفذ اعماله بمواد مختلفة فقد صنع النسخة الاولى من النسخ الخمس الاولى لتمثاله العصفور من

المرمر (١٩٢٢) وصنع النسخة الأخيرة منه من مادة البرونز المصقول (١٩٤٠) فهو بالطبع لا يبدل المواد الأولية حُباً بالتغيير بل إنه ينبغي أن يحصل من كل مادة على تأثيرات خاصة .

ومن امثلة ذلك انه يصقل المرمر ، ويصقل البرونز أيضاً ولكنه يجعل منحوتته المرمر مغلقة ومغلقة بنور ناعم في حين يجعل البرونز اللامع كصفحة المرأة فتبدو المنحوتة وكأنها تلمع وتبهر من تلك الانعكاسات الضوئية اما المنحوتات الخشبية فتبدو أكثر تعقيداً من غيرها مع انها توحى بأشكال بدائية ويغلب عليها الطابع الريفي .

أما الفنان آرب فيقدم لنا حجوماً مليئة ناعمة اللمس فيها اللبونة والمرونة وذلك فيما انتجه من تماثيل كاملة مجسمة حوالي عام ١٩٣٠ الا أن الرسوم النافرة التي صنعها قبل هذا التاريخ وبعدة اثبتت على أنه يقوم بتجارب متعددة الاتجاهات فهو يتخلل عن الحلول الجاهزة ولا يتبع إلا أشكالاً مسطحة يقطعها من الخشب او الكرتون وغالباً ما يرسمها برسم بسيط بواسطة قطع من الخيطان ثم يدهن الشكل كله بالألوان ويجعل محاور اطرافه متهاوجة مثل الصدور او البطون بشوك الطعام او بالقوارير الطويلة . وبإيجاز كل ما في فن الدادائية من طرف وامتناع يعمل في خلق هذه المنحوتات وفق قوانين الصدفة ويتعد عن اللامعقول ولا يتخلل من الاثارة ونرى الغرابة في التماثيل «الكاملة المجسمة» المجاورة للرسوم النافرة والتي تليها ويتكرر هذا في اعمال «ثلاثة اشياء كربية على وجه» عام ١٩٣٠ أو «رأس عفرية» و«اكليل من البراعم وبذرة جبارة» ١٩٣٦ وأكثر ما يميز هذه المنحوتات قربها من الاشياء الطبيعية فهي تستدير كالانثناء وتحنى كالارداق وتنتفخ كالثمار فهذه الاعمال التي انتجت انتاجاً محضاً واقعية وأكثر حرارة وحيوية مما نراه في العديد من اعمال النحاتين الواقعيين .

واستطاع آرب ان يعيد الحياة الى المدرسة الدادائية\* دون ان يتخلل عن

---

\* الدادائية : ولدت هذه الحركة في زيوريخ على يد جماعة من الفنانين والأدباء وكان فن هذه الحركة السخرية بالنفن ليكون ذلك تعبيراً عن الغرض الشاملة والحراب . واستعمل الفنانون النفايات والفضلات في اعمالهم الفنية في فترة اليأس والحرب الشامل الذي خلفته الحرب العالمية الأولى .

جماليات الفن وانضم الى فئتي السيرالية عام ١٩٢٨ دون ان يتنكر للقيم التشكيلية .

وهناك نحات آخر انضم الى الفنانين السرياليين في عام ١٩٣٠ وهو النحات المتميز جياكوموتي وقد اقام في باريس عام ١٩٢٢ وانتج في عام ١٩٢٦ اعمالاً تجريدية تبيل الى الرمزية «امرأة مضطجعة تحلم» «الزوجان» «رجل وامرأة» وعرضاً عن ان يصقل كتلاً وينحتها يفضل ان يشكل مجموعات ذات فراغات تجتمع فيها الخطوط المنحنية بالخطوط المنحنية وبالشرائط المتوازية ، ومن هذه الاعمال مجموعته «قصر في الساعة الرابعة صباحاً» عام ١٩٣٢ فهي تشبه القفص المصنوع من قضبان متباعدة ، ويبدو في داخلها هيكل عصفور ، وعمود فقري ، وكأنها سجينان في اقفاص اصغر حجماً من الاول تزيد من اطار عزلتها التي تظهر دنيئة ومثيرة للعطف بنفس الوقت .



نحت سريالي جياكوموتي

وهناك اعمال اخرى لجياكوميتي نرى فيها اشكال ابتدع فيها الفنان من خياله الخصب وخاصة في منحوتته «مشروع لبناء ساحة» عام ١٩٣١ الذي تتجاوز فيه منحوتاته بأشكال صغيرة بدائية.

وفي عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٤ صنع جياكوميتي شخصاً عارية بلا رأس وبلا ذراعين وهي رقيقة رهيفة الى درجة انها تظهر وكأنها سريعة العطب. وهذه الشخصا أصبحت تميز أعمال جياكوميتي بعد عدة محاولات تجريبية فيكتشف أسلوباً خاصاً تأثر به من بعده فنانون آخرون. وقد حدث ان بعض الفنانين الذين اتينا على ذكرهم قد استعملوا مواد لم يكن يقرها الفن التقليدي. الا انهم استمروا في استعمال الصخر والمرمر والبرونز والخشب غير أن هناك نحائين آخرين نفذوا في نفس الفترة من الزمن كل اعمالهم الفنية اوقسماً منها باستعمال مواد جديدة او لنقل مواد لم تكن مقبولة في ذلك الوقت ولم تكن جديدة بأن تستعمل في الابداع الفني، ولا سيما الحديد والزجاج وبعض المواد البلاستيكية.

أما الحديد فقد استعمله الاسبانيان غارغاللو وغونزالز والامريكي كالدر فقد قدما الى باريس وقد اتصلا ببيكاسو وراحا يستفيدان من تجاربه ولكن في انتاج كل منهما قسماً ينتمي الى الفن الحديث وقسماً يرتبط بالفن الواقعي ولكنه عندما يستعمل الحديد او النحاس او الرصاص يأخذ في حسابه بعض التجديدات التي جاءت بها التكعيبية. فيجعل الشكل هندسياً ويستبدل احياناً المحذب بالمعقر ويوحي لنا بأن ثمة حجوماً دون ان يكونها او يظهرها، بل انه يوحي بوجودها بواسطة محيطها. . واكثر اعماله امتاعاً وابداعاً هو «الرافصة» و«راهبة الاله باخوس» و«المهرج» و«نبي» وقد عملها جميعاً بين ١٩٢٤ - ١٩٣٤ اي حتى وفاته. وفي منحوتته النبي الكبيرة ذات الاشكال التي تبرز فيها العظام يظهر الفنان براعته وجديته اعماله وخاصة في اعمال الحديد.

أما غونزالز فقد كان ينحت منذ عام ١٩١٠ ولم يظهر نبوغه الا في عام ١٩٣٠ وبين الاعمال الاولى التي صنعها من الحديد وقتئذ توجد «اقنعة» تظهر للمرة الاولى مدى اختلاف تجاربه من تلك التي يقوم بها غارغاللو. فالاقنعة التي كان يصنعها غارغاللو قبل خمسة عشر عاماً تقريباً لا تبعد عن الشكل الطبيعي للوجه البشري. وتمتاز برشاقة تسر المشاهد، أما اقنعة غونزالز فهي على العكس من ذلك لأنها غترعة بكاملها فليس فيها الا بعض العناصر

الهندسية ذات البساطة المتزنة وهي ذات تعبير رصين. الا ان اجمل ما جاء به هذا النحات هو هذه المنحوتات الخطية التي يسميها «امرأة ترتب شعرها» و«راقصة» و«شخص واقف» وفي هذه المنحوتات ينقل غونزالز الاشكال الموجودة في الحياة ولكن باستقلال كثير عن الاصل وبخيال واسع وطريف.

وغونزالز يعرف كيف يصنع ويلحم مختلف القطع بحيث لا تكون الصورة المركبة من هذه القطع في الفراغ اقل اختلافاً بالحياة من صورة ترسمها اغصان الشجرة وفي الفترة بين ١٩٣٠ او ١٩٣٢ يعمد غونزالز الى صنع اعماله مستعيناً خاصة بالقضبان الرقيقة. ثم يجعل بعضها ثخينة، ويزيد من انتصابها بحيث يضيف الحجم الى الخط. ويتبع اعتباراً من عام ١٩٣٦ اقوى منحوتاته واغناها نذكر منها «المرأة ذات المرأة» حيث تبدو الاشكال الجانبية مرنّة ومنوعة. وفي منحوتته «الرجال - الصبير» ١٩٣٩ - ١٩٤٠ فعل العكس تقسو الاشكال وتنبت فيها التواءات.

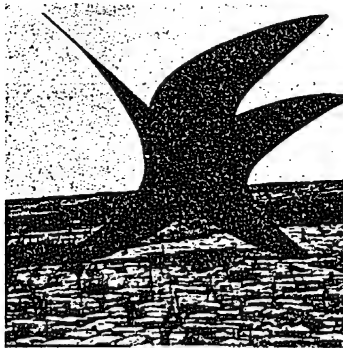
ولا شك في ان ذلك قد كان انتكاساً لما كان في تلك الفترة من قسوة. وكان الحدث وقتها، اي الحرب الاهلية في اسبانيا هو الذي اوحى ايضاً بمنحوتته «مونتراء» ١٩٣٦ وهي تمثل فلاحه اسبانية تمسك المنجل بيدها اليمنى وتحمل طفلاً على يدها اليسرى هذه المنحوتة واقعية لكنها واقعية مبسطة للفلاحة القوية التي تجابه المصائب دون ان تتأثر بها.

وقد اغرم بيكاسو ايضاً بالنحت في الحديد المشغول فصنع حوالي ١٩٢٩ - ١٩٣١ بالاشتراك مع غونزالز «مجموعات» و«رؤوساً».

اما كالدرو فخلال اقامته الاولى في باريس بدأ يستعمل الاسلاك الحديدية ليرسم وجوهاً و«رؤوساً» فراغياً شخصاً صغيرة واعتباراً من عام ١٩٣١ أخذ يصنع مركبات تجريدية ويجهزها بمحرك ليمدها بالحركة ثم تخل عن «المحرك» وترك للهواء او الريح مهمة تحريك منحوتاته التي سماها «المتحركات» وهي مصنوعة من سوق من الفولاذ او من صفائح الحديد او من الالمنيوم. نرى في هذه المنحوتات توازن غير مستقر تكفي نسمة واحدة لزعزعته الا انه يظهر فكرة البدع وهذه المنحوتات قريبة جداً من الافكار المبدعة التي نشاهد اثرها في عالمنا الصناعي الحاضر.



تكوين متحرك الكسندر كالدر

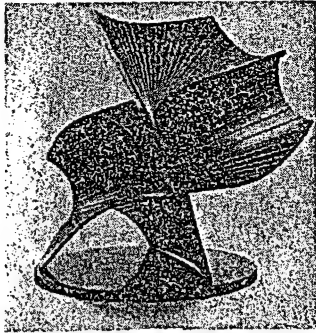


تكوين فراغي الكسندر كالدر  
٣-١

إلا ان أكثر الفنانين ارتباطاً بهذا العالم المتصنع الحديث هو فن الاخوين الروس بيفزرنر وغابو ويعد ان اقام الاخوان عدة مرات في البلاد الغربية عادة الى روسيا ولكنها غادرا هذه البلاد عام ١٩٢٢ فقتن بيفزرنر في باريس . واما غابو فتجول في باريس ثم لندن ثم ذهب الى الولايات المتحدة وعاش فيها . وكان مهمها انتاج اعمال ترتبط بتقنية هذا العصر ولذلك فان المواد التي يستعملونها جديدة والاشكال التي يصنعونها متقنة جداً .

وحتى عندما يصنعان رأساً أو جسماً بشرياً (وغابو يصنع هذا حوالي عام ١٩١٦ وبيفزرنر حوالي عام ١٩٢٥) فهما لا يتصوران ان الرأس او الجسم بغير مايتصور المهندس السيارة او الطائرة وهما يرفضان الحجم الكبيرة . وكان غابو يكثر من استعمال الزجاج واللدائن والنايلون ويحاول ان يكون انتشار الضوء على الحوافي وعلى مايشبه شبك الخطوط العنكبوتية .

أما بيفزرنر فهو يؤثر المعدن ويجعل الضوء ينساب انسياباً على طول شبكة من اسلاك البرونز الملتحمة التي تظهر السطوح بخطوط وضاء . وعلى كل حال فان فيها يمتاز بالانتظام والدقة في التنفيذ وخصب الخيال وعنصر المفاجأة والغموض .



بيفزرنر  
(الرسم في الفضاء)

النحت من عام ١٩٤٠ الى ايامنا هذه:

مات غونزاليز عام ١٩٤٢. ومايول عام ١٩٤٤ ودسيو عام ١٩٤٦. بينما عاش برانكوزي حتى عام ١٩٥٧ الا ان نشاطه الابداعي انتهى اثناء الحرب ثم ان الاعمال الاكثر ابداعاً وقوة التي نفذها لم تتمد كونها اعادة اعمال بمواد جديدة كان قد انجزها قبل سنوات.

ومن امثلة ذلك انه قد نحت في الخشب تمثال الديك عام ١٩٢٤. ثم اعد صنع التمثال نفسه من البرونز عام ١٩٤١ كما كان قد نحت تمثال «المعجزة» عام ١٩٣٦ من المرمر الصافي وفي عام ١٩٤٣ صنع نسخة منها بالمرمر العادي وسهاها «الفقمة».

اما النحاتون الآخرون ممن سبق وتحدثنا عنهم فقد تابررو على انتاج اعمال جديدة فهل تركت الحرب آثارها على بعض هذه الاعمال؟.

ان ليشتيز كان قد سافر عام ١٩٤١ الى الولايات المتحدة واقام فيها ولم يعد الى اوروبا الا في رحلات نادرة. وقد عمل عام ١٩٤٢ منحوتة سهاها «تيزيه يقتل المينوتور» وبعد سنة واحدة عاد الى نحت تمثال «بروميثيه يصرع العقاب». ولعلنا على حق ان رأينا في هذا الاختيار للمواضيع، وفي طريقة معالجتها باسلوب مأساوي حزين انعكاساً للكفاح ضد الوحش النازي. ومن جهة اخرى نجد ان انكسار فرنسا بالحرب ونزوح الناس أوحث للورنز منحوتة «الوداع» عام ١٩٤١ فنرى امرأة عارية، جالسة القرفصاء بثقل من شدة الألم، الا ان مثل هذا العمل يعد من باب الاستثناء في فن النحت المعاصر.

بعد الحرب شيدت نصب لتمجيد الشهداء والموق والمنفيين، ولكن اذا كان بعضها قد عهد بتنفيذه الى فنانين كأدام وزادكين، ولوبو وجيلبولي، فان اكثرها لا يمت بصلة الى تاريخ الفن. أما على صعيد الاسلوب فنرى ليشتيز يتقدم في الاتجاه الذي اختاره منذ عام ١٩٣٤ وبشاهديه اكثر فأكثر في الفن الباروكي، اخذ بحفر الكتل، ويباعد بين اجزائها ويفرغها ويلووها ويلصق فوق صفحاتها المقطعة نوراً يتوهج بقلق امام ظلال كظلال الكهوف والمغاور.

الى جانب هذا النوع من الفن الباروكي، يظهر الفن الباروكي لدى زادكين ذا نصنع وتكلف غالباً. ونرى ان ليشتيز ينتم بالافكار كثيراً وقد يحدث في احيان



كثيرة ان العناصر المختلفة التي يدخلها في عمله تتراصف اكثر مما تترباط وبعضها مازال يحمل طابع التكميية .  
وهكذا ينتهي الامر بالتركيب الفني بأن يكون متكلفاً ومتصنعاً اكثر منه تعبيراً .

أما في اعمال لورنز فنجد ان المأساة قد عبر عنها في منحوتته «الوداع» لا بوجه متشنج وجسم متحطم او متلو، وفراعين تكثران من الحركات، بل يأتي التعبير عن المأساة بواسطة مجموعة من الأحجام المثينة القوية تنهاوى، ومهما كان اهتمام الفنان بموضوعه كبيراً فهو لا ينسى ولو لحظة واحدة ان يسعى وراء الكمال في فن النحت . وهو تكامل مماثل للتكامل الذي تخلفه الطبيعة نقول ان هذا الفنان يقترب منها في بعض الاشكال فالاجسام العارية التي يصنعها لا تنكتفي بأن تضع امام اعيننا اشكالاً قوية، بل نجعلنا ايضاً نحس باللحم البشري، اما في غير ذلك فلا نزال نجد امامنا مخلوقات وهمية خرافية . وليس عجبا اذا كانت احدي افضل منحوتاته وأروعها تمثل «عروس البحر» عام ١٩٤٥ وهي مخلوق اسطوري خرافي من جميع النواحي يبدو جسمها اللين، القوي، الشديد، وكأن مياه البحر تتساقط منه . ونفس المنحنيات التي ترسم جوانب هذا الجسد تراها مسطرة ايضاً على جميع الاعمال الفنية في الفترة الاخيرة . ومع ذلك لا نرى في الاجسام اي تورم وأي رخاوة والواقع انها شهوانية لورنز المليئة بالرجولة ويزيد في مئاة المنحوتة بكاملها تأثير التضاد الذي يبنى عليه تركيب العمل الفني وترتيبه هذا التضاد اقل وجوداً عند آرب الذي لا يزال كما كان قبل الحرب، يعبر عما يريد بواسطة اشكال اكثر انسياباً وأقل دقة هندسية . انه لم يغير أسلوبه ولكنه زاد من تنوع اعماله الفنية فنرى تلوي الغصن او الاقعى وانعطاف خصر بدين، وانحناءات الكتف، والانتفاخ البسيط في الخد او الذراع . . وهذا ما يبرزه في منحوتاته من المرمز او البرونز ويظهر لنا انه ذات فكر صاف وقلما نجده يقابل هذه الاضواء بالظلال التي توحي لنا بأشباح الليل .

أما غابو ويغزنر فيعيدونا على عكس سابقيهما الى الحضارة التقنية . وقد ظلت المبادئ الاساسية في فنهما كما كانت قبل عام ١٩٤٠ الا ان تأليفهما اصبح اكثر تعقيداً . وقد يحدث ان يدعا منحوتات ضخمة كبيرة الحجم



لورنزا : (محروس البحر)

يراد ان تضم الى منشآت هندسية كبيرة . ومن امثلة ذلك ان العمل «العمود المعبر عن النصر» الذي عمله بيفرنر عام ١٩٥٥ قد اقيم امام مصانع شركة جنرال موتورز في مدينة ديترويت كما ان احدى منحوتات غابو ١٩٥٤ - ١٩٥٧ اقيمت امام مخزن بينكورف في روتردام . ومن جهة اخرى فان بيفرنر يستمر في استعمال المعادن . بينما يظل الآخر محبا للمواد الخفيفة الشفافة .

بيد انها كليهما يجعلان النور يتألق بانعكاسات كبيرة وناعمة .

اما كالدرا فيتابع من جهته عمل «منحوتاته المتحركة» فهي طافحة بالاحساس فالقضبان تصيح أدق وأرفع وتشعباتها اكثر تنوعاً .

ان المواد التي تظهر انها مخصصة للقوة والصلابة تظهر هنا بمظهر اللين اللطيف ويمكننا ان نقول انه يتجاوز اللعب والتسلية لتكون اعماله اكثر اثارة واعجاباً وحتى المنحوتات الثابتة التي يصنعها كالدرا تبدو خفيفة .

فهذا الفن واضح جداً ويتحول بفضل الابعاد الى درجة انه يصبح هندسة مؤلفة من احجام واسعة ودقيقة تتعادل فيها التضادات . وان حب الاعمال الفنية الضخمة وحب النحت المعماري يثيران اكثر فأكثر اهتمام هذا النحات في السنوات التالية . وان احجامه سواء أكانت نافرة ام مسطحة بسيطة ام معقدة تظل دائماً قوة البنية ويبدو فيها شيء من المثانة وبعض هذه الاحجام تمتلك صفة خاصة

اضافية وهي وجود مساحات يقوياً رسم ما . وفي عام ١٩٤٩ نحت آدم عملاً اسمه «المرأة المنقوشة» وقد وضع على اجزاء متعددة من التمثال خطوطاً شبيهة بالتي تؤلف منقوشاته بالمنقاش . وعاد الى هذه الطريقة فيما بعد غير ان الخطوط اصبحت فيها بعد بارزة، واصبحت الاشكال التي يرسمها تغطي الشكل بشبكة من الزوايا، تأتي الاضواء والظلال فتجابه في داخلها بأوضاع مختلفة .

وفي زمن اقرب الينا صنع آدم منحوتات كبيرة من المرمر كمنحوتة «الورقة» مثلاً عام ١٩٦٥ وهي ذات جانب مليء ببيضوي أملس وجانب آخر هو عبارة عن سطح منبسط تزينه الخطوط والخروز . وهكذا نرى ان الطابع النحتي والطابع التصويري والطابع الخطي تتجاوز في «الورقة» لأن لون المادة التي صنعت منها المنحوتة تلعب دورها هي الأخرى ويأتي الصقل فيزيدها جالاً ورقة ثم إن فيها تضاداً كبيراً وهو القائم بين الخطوط التي يعملها آدم عن قصد وتعمد بين الطبيعة التي رسمت من قبل تلك الأوردة والشرابين في المرمر . . وهكذا فان التناقض يبدو وكأنه جاء من شهوة وهوى . اما جيلولي فنرى ان النحت عنده عبارة عن كتلة مصقولة ولذلك يتسلط النور عليها تسلطاً خفيفاً .

واذا كانت المنحوتة من البرونز يعكس الضوء منها كما هو الأمر في منحوتات برانكوزي الا أن الكتل في فن جيلولي اقل انغلاقاً مما هي عليه لدى النحات الروماني فنرى المنحنيات تتناقص احياناً مع الخطوط المستقيمة ونرى الشكل المستدير تعترضه المستويات ذات الزوايا ومن جهة أخرى فان جيلولي يشدد اكثر من برانكوزي على اهمية الثقل في المادة .

وكذلك نجد طابعاً أكثر مهارة في اعمال سينتوري الذي تأثر هو الآخر ببرانكوزي وبعد ان كان يمارس فناً تشبيهاً حراً موجهاً بهدي التكميلية اصبح من دعاة الاشكال المتطورة . غير انها لا تزال تبدي بعض الذكريات الجميلة من الحياة وان منحوتاته المصنوعة من مرمر مناجم كاراره ، تبدو وكأنها غريبة عن عالمنا وانما هي تحتذبنا اليها بركة الى هذا الضوء الذي يداعب جوانبها ودوائرها . وبعض هذه المنحوتات تبدو وكأنها تهدف الى ابراز ما فيها من تحفظ فهي قليلة السماكة بحيث تكاد تعطي الانطباع بأنها ذات بروز مزدوج .

وهذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على اكثر الاعمال الفنية التي صنعها هاجدو منذ نهاية الحرب الا ان هذه القولية لديه لا تنعطف بالدقة التي نراها في اعمال

سينيوري فقد تكون متواجدة ولكنه يرسم أيضاً انكسارات وزوايا ورؤوس ومع ذلك فليس هناك شيء من القسوة أو شيء من الصلابة. فالأشكال محدبة قليلاً وتبدو في أكثر الأحيان وكأنها مضغوطة في المعدن، وإن الأوراق الحديدية الكبيرة التي تشكلها مقصوفة بوضوح تام ومع أنها لا تشكل أي حجم فهي توحي بأنها تمثل فارساً أو كلباً أو عنكبوتاً وكلها خيالية. فهل استطاعت الاتجاهات التي تميز بها الفنانون الكبار الذين ذكرناهم سابقاً أن تجذب إليها فنانين أصغر عمراً؟.

بالنسبة للفنانين الجدد الأكثر ابداعاً فانهم لا يفكرون ابداً في جحود مجاء به سابقوهم وإنما يفكرون في تطوير فن النحت بتأثيرهم الشخصي وبأسلوبهم الخاص. ومثلما لاحظنا ان هناك اتجاهات مشابهة ومتعارضة لدى المصورين، كذلك نرى هنا بين النحاتين تشابهاً وتعارضاً في الوقت نفسه.

وقع فيتولو أولاً تحت تأثير بورديل ولكنه تحرر من هذا التأثير في أواخر الاربعينات، التفت تجاه الفن غير التشبيهي وتبدو اعماله كأنها من الفن التجريدي، لولا عناوينها أو اسمها «الثور» «يد النحات» ومنذ ذلك الحين أصبح لهذا الفنان أسلوبه الخاص وكأنه لا ينتمي الى الطابع الأوروبي. فعندما ينحت الحجر يذكرنا بفناني التولتيك والازتيك فإذا ما اختار الخشب ذكرنا بتلك الشعوب التي كانت تصنع الاقنة المستعملة في الطقوس الدينية ومعنى هذا ان فنه متزن رصين ومع ذلك فان المعالجة الدقيقة للسطوح والمستويات وإن ماتي الحجارة من كثافة ومافيه من قسوة يبرزان بصورة أوضح وأقوى من جراء المعالجة الدقيقة للسطوح وبواسطة وضوح الزوايا الناتجة.

أما لوبو فان اعماله لا تقل رصانة وقوة وقد عمل لوبو بعض الوقت عند لورنز وتعاون معه في الانتاج. فلا عجب ان تكون منحوتته المسماة «الامومة» وهي من المرمر ١٩٤٨ من تأثر استاذة. غير ان التمثال المسمى الامومة أيضاً والموضوع عام ١٩٥٤ من البرونز قد ابتعد فيه عن تأثير استاذة لورنز فقد أصبح فنه أكثر انتظاماً وتجريداً. فإذا نحت لوبو جسماً عارياً مضطجعاً أو جسماً بشرياً واقفاً، أو رأس امرأة، أو جواد، أو سمكة، أو حمامة، وسواء كانت المادة التي يعمل فيها حجراً أو برونزاً فهو يسعى أكثر الى الشكل المبسط على انه عندما يجعل كتلة تقرب من الشكل الهندسي يجعلها مترابطة.

ان الجسد الانساني الذي تنطلق منه منحوتاته المسماة «مسجى» عام ١٩٤٣  
وامرأة نائمة ١٩٤٥ والعري الكبير عام ١٩٤٩ تحدد مراحل الطريق التي  
سارها وقادته الى التعبيرية التي أثر فيها بيكاسو الى فن يتحول فيه الجسد العاري  
الى مجموعة فخمة من الاشكال الهندسية ومع انه يحتفظ بطابع حسي فالاشكال  
معدبة قليلاً وتبدو في أكثر الاحيان وكأنها مضغوطة في المعدن، لكنه يفضل ان  
ينحت المرمر البتلي او مرمر باروس ويجب ان يبرز ما فيها من ضياء خفيف لطيف .  
ومع ان الكثير من منحوتاته المسماة «الرؤوس» او بأسماء نسائية فهو لا يقتصر بان  
يجعلها مشابهة للوجه البشري وانما يعبر بالآخرى عن صفات بشرية من لطف  
واناقة وبراءة والظاهر للعيان انها قيل كل شيء استجابة للقيم التشكيلية .

والنحت النافر الذي يحتل مكاناً مرموقاً في انتاج هاجدو يجتذب غالباً  
الفنانين الجدد . ومن الأمثلة على ذلك ان المصور اوباك يلجأ اليه ، وان منحوتاته  
من حجر الادواز تشكل دون شك أكثر نواحي فنه ابداعاً . وقد أقبل في منحوتاته  
الحديثة على اظهار السطوح الخشنة بأخاديد متوازية ، ينشأ عنها ما يشبه سلسلة  
النور والظل ، يظهر وراءها تارة تكوين فني من الاشكال الصافية ، وتارة جذع  
بشري يظهر باحتشام .

ويصنع ستاهلي أيضاً اعمالاً نافرة معدة في العادة لتدمج في منشآت معمارية  
الا ان اعماله الأكثر دلالة هي ما صنعه في مجال التماثيل الكاملة المجسمة من جميع  
جوانبها . وكذلك هو شأن صديقه إيتين مارتان الذي يجمعه به بعض التشابه  
فكلاهما يمان ان يستعملا مادة لم يستعملها النحاتون المحدثون الا قليلاً .

ونقصد بذلك : الخشب بالذات وهما يحرصان أكثر من حرص الآخرين ان  
يحسبا حساباً صحيحاً وكاملاً للصفات الخاصة بالخشب . وهما لا ينسيان ابدأ ان  
الخشب كان في الاصل شجرة وانه نتج عن قدرة الشجرة على النمو والتشعب وهما  
يستلهمان بالخشب حتى فيما يتعلق بأسلوبيهما الى درجة انهما يذكران فيه حتى عندما  
تكون منحوتاتهما مصنوعة من البرونز .

ويحب ستاهلي المسطحات المكونة من اشكال متعرجة ومن حجوج تنتفخ ثم  
تعود الى اصلها ببطء وربما ظن الانسان نفسه انه امام نقاط ضخمة تتساقط  
فتتجمع وتتجمع كأنها تخفي سرّاً ما «قصر الدموع» عام ١٩٤٧ - ١٩٥٣ إلا ان

المنحوتات الأكثر حداثة أكثر إشراقاً وأكثر تعقيداً أيضاً وهي منحوتة في جذوع الأشجار حيث تنمو وتتفتح فالعمل الفني كله وفي جميع نواحيه يظل تحت تأثير الفنان.

اما إيتين مارتان ففنه أكثر خشونة وإشكاله أكثر وزناً فاذا نحت «العدراء» منتحبة» وهي لاتزال تعبيرية النيج عام ١٩٤٥ او «زوجين» وهي أكثر حرية في الابداع عام ١٩٤٦ واذا ما استوحى من تجويف جذع شجرة وصفاً او تعبيراً يجعله على تسميته «الصرخة» عام ١٩٦٣ فان فنه مترن واحياناً قاس. وفي منحوتته المسماة «تحية الاجلال» لبرنار عام ١٩٥٤ نراه ينتزع من الخشب حركة تكاد تكون بائسة ويوحى هذا العمل بعمق المأساة. وقد عمل إيتين مارتان ايضاً منحوتات رائعة لصور الاشخاص ومجموعة من اعمال فنية نفذها بالجص سماها «مساكن» وكأنها تجسد الاحلام الهندسية لأعمال انسان ماقبل التاريخ حينما تختلج فيها الرغبة الشديدة في بناء ماوى الخرافاتها واساطيرها.

وهذا «الباروك» الذي يزدهي ويتنصر في فن إيتين مارتان نراه ايضاً لدى «زفوباد» في منحوتاته «جامح» كما نراه على الأخص في المنحوتة المسماة «الحولة الليلية على الجواده» اذ نجد حرارة الحب تثير مخلوقين لها شكل الحيوانات ولكنها غريبتين تماماً عن الجنس البشري. ومع ذلك فمهما كان الشكل حركياً فانه يظل متين البنية فشدّة العاطفة اللاهية لا تؤدي الى تمزيق الاحجام. ونرى الفن الباروكي مسيطراً ايضاً في اعمال اخرى لأن أشياء هذا المنحنى الفني اخذوا يزدادون في نفس الوقت الذي كان الفن اللاشكلي يلقي اقبالاً كبيراً لدى المصورين فالباروك في مجموعه ومبادئه يشهد بالعودة الى الطبيعة او على الأقل برغبة شديدة للاقتداء بها عندما تتكاثر بدون اي انتظام فالباروك يتعارض مع كل ماهو عقلائي ويتسمي الى عالم القوضى.



إيتين مارتان (تحية الى برنان)

وان كانت الاتجاهات الانشائية تنحسر وتراجع في النحت كما في التصوير،  
فهي لم تتلاشى ابداً بل ان امكانيات جديدة كل الجدة في المذهب الانشائي قد  
جرى ابداعها عند شوفر فان اعمال شوفر اقرب ماتكون من اعمال المهندسين.  
ولذلك لا يقتصر على استعمال مواد كالفضولاذ والالمنيوم والنحاس المصقول  
والبلاستيك. بل يحرص بالاضافة الى ذلك على آخر مانتجه العلم من تقنية  
ويعنى جل اهتمامه بالمكتشفات العلمية. وبالتحديد كان شوفر قد بدأ حوالي عام  
١٩٥٠ بتجميع القضبان والصفائح بحيث يشكل بها هياكل هندسية تسيطر عليها  
الزوايا القائمة فصرعان ماقاده حب (الحركة الفضائية) الى ادخال الحركة في اعماله  
ونقصد بها الحركة التعلية.

وفي عام ١٩٥٦ بنى بمساعدة احد المهندسين اول منحوتاته المتحركة وهي  
تتحرك بأوامر واشراف حاسب الكتروني وهي في تحركها تظهر العناصر وتفقد قسماً  
من انظماها وقسوتها. الا ان شوفر توجد في تركيباته قوة تعبيرية اكثر غرابة وذلك  
عندما يسلط عليها الضوء فيحدث ظلالاً متحركة. ولم يلبث ان توصل الى جعل  
الظلال تتلون واذا بالآلة المنظمة تنظيمياً دقيقاً تنتج مشاهد لا تعدو ان تكون تحولات  
مرنة متدفقة لا تلمس بل هي خيالية. هذا واستمر شوفر في اكتشافاته وابحانه في  
مجال حركة الضوء وصنع عام ١٩٦٠ جهازاً ساء «لومينسكوب» يعرض بواسطته  
على شاشة كبيرة من الزجاج الاسود اشكالاً ضوئية لها تحولات غير متوقعة اطلاقاً.  
فتارة يشعر المشاهد انه يشهد مولد الحضارة المشرق وتارة يظن انه يرى كوارث  
كونية ضخمة من مدن تحترق ومن اعاصير تلسع البحر او تمرق الغيوم.

وبالايجاز فان هذا الفن يدخل فيه كل هذه البحوث العلمية ويؤزل أمره الى  
ان يضعنا امام حوادث حياتية غير عقلانية.

فان منحوتات «لارديرا وجاكوبسن» المعدنية تنتمي الى اعمال الحرفيين.  
وهي تعد منحوتات ساكنة بمعنى ان ايقاعاتها مرتبطة بأشكال لا حراك فيها.  
ولارديرا مثله مثل كالدنر يستعمل صفائح من المعدن. يقصها ويثقبها بدقة.  
ويدخلها في الفضاء مثل نصلات السكاكين. وترتيب العمل الفني واضح،  
فالشاقولي يتعارض مع الافقي ويتعارض المنحني مع المستقيم، والسطح مع  
الخط، ومع التجويف ويتعارض الطرف الواضح مع الطرف المسمن. . . وواقع

الامر اننا الآن في مجال التجريد الهندسي. الا ان الدقة ليست خشنة في اعمال لارديرا، فهي تتلاءم مع الحقة والجمال. وفي حين كانت منحوتات لارديرا تتطور بشكل عام في اتجاه الارتفاع واتجاه العرض بحيث اصبح كل منها يبدى للناظر مشهدين ممتازين، كانت منحوتات جاكوبسن دائماً توحى للناظر بوجود البعد الثالث. وان رسم الحامل والحواجز الرقيقة يلف حول الفراغ ويعانقه ويعطيه هيئة معينة.



لارديرا : (الانفاق البطولي)

وبالاضافة الى هذه الاعمال الجرداء المتعشقة يصنع لنا جاكوبسن اعمالاً يسميها «الدمى» وهي عبارة عن تماثيل صغيرة مصنوعة من عناصر متنوعة، يضيف عليها بروحه المرححة الماهرة جاذبية ساحرة.

ولابد ان نذكر منحوتة «رأس الثور» التي صنعها بيكاسو عام ١٩٤٣ بأن جمع مقود الدراجة ومقعدها. ومهما يكن فان جاكوبسن نفسه لا يستبعد ابداً عن صنع حمار اذناه مشكلتان من ملعقة وشوكة طعام، كما انه لا يعجم عن استعمال سلسلة صغيرة لكي تمثل شعر انسان وعن استعمال قطعتين حديديتين مثقوبتين يجعلهما تمثلان العينين.

ومن الغريب ان هذه التماثيل الصغيرة لا تثير اهتمامنا فحسب، وليست مجرد دمي تسلية، بلا نلاحظ ان فيها الجدية وشيء من العبث مما نلمسه في بعض التماثيل الزنجرية.



وقد نجح جاكوبسن مؤخراً في تقريب الفارق بين هذه التماثيل الصغيرة وبين المنحوتات الهندسية فأصبحت أعماله التجريدية الأخيرة أكثر تعقيداً من ذي قبل، ولا يخلو ترتيبها من الفكاكة وفي الوقت نفسه ابتكر الفنان رسوماً بارزة ذات وجوه تذكرنا بالدمى التي صنعها بنفسه وإن كان جاكوبسن يستعمل الحديد أحياناً، فإن الحديد هو المادة الأساسية عند روبرت مولر. وهو يستعمله لكي يجمع بين الأشكال الكبيرة نوعاً ما والتي يكون بعضها حاداً كالمنجل أو كسكة المحراث وتكون بعضها مستديرة أو جوفاء كالقساطل والخز أو رفارف السيارات ونرى أن بعض المحجوم تشبه اللحم الانساني بينما البعض الآخر يذكرنا بأعمال جياكومتي.

أما جياكومتي فممنذ عام ١٩٣٥ أخذ يصنع رؤوساً وأصبحت الاجسام التي نحتها عام ١٩٤٦ رقيقة متطاولة وكأنها هيكل من خطوط ونحس بأنها مضغوطة والحبيبات على الوجوه كأنه يتأكلها الصدأ، والمهم ليس الحجم وإنما خيال التمثال.

هذه القامة الطويلة طولاً مبالغاً فيه والمتنصبة خطوطاً عمودية لتمثل الساقين في وضع جندي منتهي، اولتمثل هذه الانزع المشدودة الى الجذع المنبطح الضعيف ويمكن ان نستنتج من هذه الاعمال ان هذه الانشائية الضعيفة فيها شيء من العبث ومن الاثارة العاطفية، وانها لتبدو واقفة على الدوام عند حافة الموت وعندما نحت جياكومتي اشخاصاً مستوحياً أخاه «ديغوف» وأمراته «آنيث» جاءت

- ١١٤ -



جاكوبسن : (كريسبي)

الرجوه قلقه، ومعذبة احيانا. ان جياكومتي لا يتهرب من تعبير اسلافه فحسب، بل هو يرفض ايضاً روح فنهم ولم يعد يستهدف الهروب من الراقعية، وانما يهدف الى اعطاء الراقعية بعداً جديداً يعبر عن احساسه بالحياة.

وبشكل عام فمئذ نهاية الحرب أخذت الفقة الباقية من الواقعيين عن هم ليسوا من الرعيل الثاني يميلون الى التعبيرية ويعد جيمون الاستثناء الاكثر أهمية لهذا الاتجاه. وقد استمر في عمل تماثيل لأشخاص معلومين، وهي تماثيل تمتاز ببساطة الاحجام المتراسة كما تمتاز بقوة بنائها. في حين ان «اوريكوست» و«كوتوربيه» يتميزان بأنها يميلان الى التسيط الشديد مع التشوهات الكاملة فان «كوتوربيه» يمد الاجسام ليجعلها اكثر تعبيراً من جهة وليزيد في قيمتها التزيينية من جهة اخرى على ان المنحوتات الاكثر قوة التي انتجتها الراقعية التعبيرية منذ الحرب هي المنحوتات التي انتجها بيكاسو مثل «الرجل والخروف» عام ١٩٤٤ و«ماعز» و«امرأة حامل» عام ١٩٥٠ وفي هذه المنحوتات ظل بيكاسو غير بعيد عن الراقعية.

أما جيرمين ريشيه فلا تنكب على تشويه الجسد والوجه البشريين بقدر ما تنطوي على تحقيرهما والاساءة اليهما فهي تحريهما وتنتزع اجزاء منها.

وباختصار نقول إن من يشاهد منحوتاتها يبين اليه ان هذه المنحوتات كانت مردومة ردماً من الزمن ثم اخرجت من باطن الارض دون عناية وتبلغ احياناً تفاهة الاشكال حداً تظهر معه وكأنها تكاد تكون غير مرسومة.

ونجد عند اشهر نحائي العصر الحديث وهو سيزار بالداتشي الاجسام البشرية المشوهة من اجساد متقطعة ويطون ممزقة بالجراح العميقة يعملها بشكل يدعو الى الرافة ساقان قاسيان تعرتا من اللحم تقريباً، وهذه الاعمال الفنية قد صنعت بقطع من الحديد، قطعت ثم لحمت مما يزيد في عمق المأساة بينها وبين الصورة العادية للحياة، علماً بأن سيزار يحاول دائماً ابراز هذه المأساة ويستمر على منحني واع بالحياة يتراوح بين المرح والالم التقذ اللاذع بالفكاهة. والمنحوتات التي صنعها من الحديد حوالي ١٩٥٤ ظلت مفرغة تكشف عن العناصر المختلفة التي تشكلها ففي منحوتة «السمة» يرى الناظر اليها قطعاً من الحديد ومن البراغي ومبرداً وعازلين كهربائيين. ثم اصبحت المنحوتات اكثر ترصاً، لكنها بقيت مؤلفة من بقايا اشياء مختلفة. ونرى اكثر المنحوتات حداثة تقتصر على الجمع بين اشكال

هندسية، فبعضها مسطحة وبعضها مقعرة او محدبة ، وتقوم الخطوط بالجمع بينها وفجأة وبصورة غير متوقعة نرى ان هذه السطوح الخشنة المغطاة بالتوترات والتي يمسها الضوء بطرق مختلفة تتخذ شكل كؤوس قربان ضخمة جداً. نلمس مما نشاهد اعمال اكثر رزانة وجدية اكثر مما نرى فيها تسلية او مزاحاً.



سيزار : (ربة نصر فيلتانوز)

وفي مجال مناقشة لعمل النحات سيزار. عرض سيزار ايضاً قبل بضع سنوات سيارات عادية مضغوطة في المصنع. وهذا يعني العودة الى الدادائية. وهذا معناه ايضاً تكرار ماكان قد عمله مارسيل دوشان عندما عرض اعماله الجاهزة غير ان هناك بين الفنانين فارقاً ذو معنى.

فدوشان كان يريد اظهار القيمة الفنية الموجودة في منتجات الصناعة الجديدة أما سيزار فكانه يدعونا الى رؤية جمالية للأشكال الهالكة التي لم تعد صالحة للاستعمال ومن الواضح ان في ذلك كله احتجاجاً على العالم الصناعي الذي نعيش فيه، وتعبيراً عن عدم القدرة على التكيف التام مع متطلبات هذا العصر فان هذه الاعمال تظهر عن عوامل نفسية واجتماعية. غير انها من الناحية الفنية البحتة، ليس لها في رأينا مايررها.

وكان النحاتون يؤكدون الكتلة مرة ويؤكدون الفراغ مرة اخرى، كما كانوا، ولا يزالون يبحثون عن خامات جديدة.

وذابت الفوارق الى حد كبير بين التصوير والنحت، وأصبحنا نجد تصويراً مجسماً ونحتاً لا يقوم على الكتلة، وانما على توزيع الاسلاك والخيوط والسطوح واحياناً نشارة الخشب مع الغراء الابيض وغيرها.



## النحات

### محمود مختار

#### رائد فن النحت العربي المعاصر

ولد «محمود مختار» في بلدة طنبارة وهي قرية بالقرب من مدينة المحلة الكبرى بوسط الدلتا كان ميلاده يوم ١٠ ايار عام ١٨٩١ . . ابوه هو «الشيخ ابراهيم العيسوي» عمدة القرية ، ولم تكن أمه هي الزوجة الاولى ، كما كانت تصغر ابيه بشكل ملحوظ ولم تلبث الخلافات ان نشبت بين الزوجات ، فانتقل مختار ليعيش مع جدته لأمه في بيت خاله بقرية «نشاء» بالقرب من مدينة المنصورة حيث تعلم في كتابها.

وعرف عن مختار انه خلال طفولته بالريف كان يقضي معظم وقته بجوار التربة يصنع من طينها اشكالاً وتماثيل تصور بعض المشاهد التي يراها في قريته مثل النسوة وهن يحملن الجرار ، او حيوانات الحقل وهي تجر المحراث او تدرس القمح وغير ذلك من مشاهد الريف.

انتقل مختار الى القاهرة ليعيش في بيئة تسودها تقاليد الحارة المصرية ، حيث يختلط السكان ويتعاونون معها تفاوتت مستوياتهم ، هذه البيئة الشعبية تحوّلها عمارة القاهرة الاسلامية بفنونها العريقة فتهر ماذن مساجدها ، ويتعلم من ابناء الحي اكثر مما يتعلمه في المدرسة.

كانت طفولته في الريف تطل على الحقول الواسعة المنبسطة والحياة بايقاعها البطيء ، وكان الضوء الساطع بالنهار يعكس ظلال حادة على زخارف عمارة المساجد والبيوت القديمة ، فتوقظ لدى الصبي الحساس الرغبة في التشكيل المجسم ، وتثير حاسة اللمس لديه ، وتوقظ الرغبة في تمسك هذه الزخارف المجسمة . . فالإضاءة القوية والحياة معظم الوقت خارج الأماكن المغلقة تحفقتان المليل الى التجسيم وإقامة الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة القادرة على إعطاء مماثل صادق لهذه البيئة .

وتسمى الأم ان يلتحق ابنها بالازهر ، لكنه يحس ميلاً فطرياً نحو الفن ، ولا يعرف الى اين يتجه . . وتفتح مدرسة الفنون الجميلة ابوابها عام ١٩٠٨ بحي درب الجماميز القريب من منزله ، فيسرع الى الالتحاق بها ، ويكون اول طالب يتقدم اليها .

- وتبدأ مسيرة مختار مع الفن .

اشتملت الحركة الوطنية ضد الاستعمار الانكليزي (قوات الاحتلال) وانعكس ذلك على فن مختار في التماثيل التي اقامها للزعماء السياسيين «مصطفى كامل» و«محمد فريد» وكانت هذه التماثيل تحمل في المظاهر والجنائز وتتصدر مواكب الشباب . ومن ناحية اخرى المهيت البطولات العربية خيال الفنان الشاب فاقام تماثيل تصور «طارق بن زياد» و«عمرو بن العاص» ثم «خولة بنت الأزور» وهي البطلة العربية التي حررت نساء قبيلتي «تبع» و«حمير» من اسر الروم ، وكانت على هيئة امرأة تمتطي جواداً وتطعن بالرمح .

هذا الى جانب استعادته لمشاهد الريف يسجلها صوراً وتماثيل ، خاصة التماثيل الفكاهية لابن البلد ووجوه زملائه ، وكانت هذه الروح المرحية وخفة الظل من العناصر التي لفتت اليه الانظار باعتباره متمكناً وقادراً على تشكيل اي تمثال واي فكرة تخطر له .

ورغم هذا لم يمتنع مختار عن المشاركة في الحياة السياسية فخرج في المظاهرات المطالبة بالاستقلال عام ١٩١٠

وما ان تنتهي موجة المظاهرات حتى توضع لوائح جديدة لنظام الدراسة بالمدرسة ويظهر اتجاه لوضعها تحت اشراف الجامعة المصرية من تموز الى تشرين اول عام ١٩١٠ . فقام الطلبة بحركة احتجاج عنيفة ادت الى فصلهم ، فافتتح

غثار وزملاؤه المفصلون مرسماً بجوار المدرسة يمارسون فيه فنهم ، حتى تغيرت  
الايوضاع ودخلت المدرسة تحت اشراف وزارة المعارف ، والذي قرار الفصل  
ليعودوا الى الانتظام في الدراسة ، وقد ضمت هذه الحركة ١٥ طالباً يمثلون  
خلاصة النبوغ في المدرسة ، كان من بينهم محمد حسن ويوسف كامل ويتزعمهم  
محمود غثار وهناك قصة حب غامضة بين فناننا واحدى قريبات استاذ فن التصوير  
في المدرسة «بابولو فورشيلا» لكن هذه القصة انقطعت عندما تقرر سفر غثار الى  
باريس عام ١٩١١ .

لقد كتب «مسيو جيو لابلان» تقريراً عن نبوغ غثار الذي ظهر بوضوح في  
المعرض الاول الذي اقيم لاعمال الطلبة وكان من بين المعروضات تماثيل  
كاريكاتيري لابن البلد أقبل المشاهدون على اقتنائه وباع منه ثمانية نسخ من الجبس  
بسرع جنيهن ذهيبين للنسخة الواحدة . . سافر غثار الى باريس وهو يعرف ان  
هذه هي فرصته لتحقيق احلامه .

يتقدم غثار للالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة الفرنسية «البوزار» مع اكثر من  
مائة متقدم جاؤوا من فرنسا ومن سائر انحاء العالم ، ويفوز غثار عليهم جميعاً ،  
فيجيء ترتيبه الاول .

يتنبه الفنان على الشاطيء الاخر من المتوسط الى القيمة الفنية للتراث  
النحتي في الاثار المصرية القديمة . . كانت دراسته حتى سفره تتطلع الى النموذج  
الاغريقي والروماني في فن النحت ، لكنه في باريس لمس الاحترام والتقدير  
الشديدين للتراث النحتي المصري القديم . . فيعود الى القاهرة وهو في الثانية  
والعشرين خصيصاً ليشاهد الاثار المعروضة في متحف «الانكخانة» كجزء من  
دراسته التي وجهه اليها اساتذته في باريس .

ويعود الى باريس بينما نذر الحرب العالمية الاولى تتجمع ، وهناك بدأت  
المتاعب عندما توقف عنه راتبه بسبب انقطاع طرق المواصلات وتعثرها بسبب  
الحرب .

ويضطر غثار الى الاشتغال بعض الوقت حمالاً في مصانع الذخيرة ليعوض  
راتبه ، لكنه لايكف عن الدراسة او الانتاج الفني ، حتى يعرض عليه استاذ  
«المسيو لابلان» ادارة «متحف جريفي» للتماثيل الشمعية والمقام في حي «مورغارتر»  
واستمر في هذا العمل طوال عامي ١٩١٨ ، ١٩١٩ .



في هذه الفترة اهتم المتحف بعمل تماثيل لابطال الحرب وقادة اوربا وامريكا وقتئذ امثال «ولسن» و «جوفر» الى جانب اقامة تماثيل للمجموعات مثل «حلم غليوم» بالاضافة الى نحت تماثيل مشاهير الفنانين والفنانات فقد اقام غتار تماثلاً لأعظم راقصة باليه في مطلع القرن العشرين هي : «انا بافلوفا» . وفيما بعد اقام تماثلاً «لأم كلثوم» باعتبارها اشهر فنانة مصرية . . فصورها في تماثيل يفيض بالرقه والشجن والجمال عرضه في باريس عام ١٩٢٥ .

بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ - ١٩١٨ بدأت تتجمع نذر الثورة على الاستعمار الانكليزي في مصر .

ووضع غتار فكرة تماثيل «نهضة مصر» وعرض النموذج المصغر على زملائه من الطلبة المصريين في باريس فتحمسوا له وجمعوا التبرعات فيما بينهم لينفذ الفنان هذه الفكرة في الرخام .

والفلاحة نجدها في تماثيل «نهضة مصر» تتطلع بأمل الى الافق الى المستقبل وبجوارها تماثيل ابو الهول . . لقد مزج غتار بين اصالة القدماء ، وواقع القرية ، ثم المستقبل ، وقد ساعدت خامه الحجر الصلبة على اظهار مدى قوة الارادة المجسمة في ملامح المرأة ووجه ابي الهول حتى في ثنايا رداء المرأة . . كما حدث التوازن بين ابي الهول وحركة الفلاحة التي رفعت رأسها بكبرياء . انظر صورة الغلاف .

انصرف غتار الى نحت تماثيله الصغيرة للفلاحة حاملة الجرة وحاملة السلال والفلاح يحمل عصاه او فأسه .

واصيب غتار في يده ، فعاش موزعاً بين الاطباء ، لكن المرض لم يمهل ، ومات يوم ٢٧ اذار عام ١٩٣٤ .

وبرغم قصر عمر غتار الفني الا انه ترك تراثاً ضخماً من التماثيل . . منها تماثيل سعد زغلول . . كما انه صاغ احداث القرية . . احزانها ومشاعرها وافراحها في تماثيل تمثل بالمشاعر والحب . . منها «الفلاحة والجرة» و«نحو ماء النيل» و«على شاطئ النيل» و «عروس النيل» و «رياح الخماسين» «ابن البلد» وغيرها . .

لا بد ان نتوقف قليلاً أمام ميزات اعمال هذا الفنان الرائد ، فقد اضاف الى تراثنا القديم في هذا الفن تراثاً حديثاً ، وقد تحول النحت على يديه الى فن رفيع

بعد ان كان مجرد حرفة كالحدادة والنجارة ، لهذا يعتبر فنه نقطة البداية للنحت العربي المعاصر ، وهي بداية عملية بعراقة الاصاله والاستمرار التي تقدم خلاصة تقاليد هذا الفن في الحضارات المتعاقبة المنصهرة في روحه بعد ان تلاقت مع تجارب الفن الحديث وما استخلصه الفنان من مميزات كانت مصدر ثراء لاسلوبه الخاص .



الحزن - باركت



ابن البلد - باركت



بنت الشلال - باركت

## النحات العالمي

### كانوفا

ظهرت الحركة الكلاسيكية الجديدة أولاً في روما نتيجة للكشوف التي اجراها علماء الآثار في اواخر القرن ١٨ واول القرن ١٩ وتمثال النحات الايطالي الشهير كانوفا (١٧٥٧ - ١٨٢٢م) وتفصيل من تمثال فينوس من اروع اعماله .



تفصيل من تمثال فينوس - للتمثال كانوفا

## النحات العالمي

### أوجست رودان

ظل الشاب يسعى ثلاث مرات متوالية ، للالتحاق بمدرسة الفنون الفرنسية العظيمة ، «مدرسة الفنون الجميلة» وفي كل مرة من تلك المرات الثلاث ، كان المتحنون يرفضون قبوله وكان والده ومدرسه ، يظنون ان لديه موهبة مالم لرسم والنحت ، ولكن الظاهر انهم كانوا على خطأ اذ ان أوجست رودان لم يكن يصلح لان يكون نحاتاً وقد ترك امر تخطيط مستقبله الى راهب حكيم قابله بعد ذلك بعام او عامين .

عندما ولد فرانسوا اوجست روينه رودان في ١٢ تشرين ثاني ١٨٤٠ كان  
ابوه يعمل ساعياً في مكتب مركز رئاسة الشرطة الفرنسية. ولكنه قبل ان يعتزل  
الخدمة ، رقي الى مرتبة مفتش ، مما مكّنه من ان يبني لابنه الوحيد تعليمًا محترماً .  
وعلى ذلك التحق اوجست بالمدرسة في باريس ، ومنها الى مدرسة داخلية كان  
يديرها عمه الكسندر بوفيه وعندما بلغ الرابعة عشرة من عمره ، عاد الى  
باريس ، والتحق بمدرسة الرسم والرياضيات التي كانت تعد تلاميذها لمهنة  
الرسم ، وكانت تعرف باسم المدرسة الصغرى ، بالمقارنة بمدرسة الفنون  
الجميلة ، التي كانت غصّة للفنانين .

ومهما يكن من أمر ، فإن المدرسة الصغرى كان بها عدد من خيرة المدرسين ،  
وكان رودان يقضي صباحه فيها ، منهمكاً في الرسم والنحت ، بينما كان يقضي  
امسياته ، متجولاً في ارجاء متحف اللوفر ، متأملاً تماثيل الفنانين الاغريق  
القدماء ، وهو تأمل لم تذهب نتيجته سدى .



رودان بوجوازيو كاليه

وقد قرر رودان ان يصبح نحاساً ، ولكن بعد ان رفضته مدرسة الفنون الجميلة ثلاث مرات ، لم يكن امامه من مناص سوى ان يحترف بدلاً من ان يكون فناناً . كانت باريس في عهد الامبراطورية الثانية ، مدينة مزدهرة ، وكان العمل يجري في اعادة بنائها . وكانت هناك كميات هائلة من المنحوتات الجبسية والحجرية ، تندفق من حوانيت المتعهدين لتجميل المباني الجديدة . وقد امضى رودان العشرين عاماً التالية من عمره في بعض تلك الحوانيت ، يعمل فيها في صنع القوالب وغيرها من الاعمال العادية .

وعندما بلغ رودان الخامسة والعشرين من عمره كان تبحره للنحت باعتباره فناناً قد اكتسب دفعة جديدة ظل محافظاً عليها طيلة حياته . وفي اواخر عام ١٨٦٢ ، توفيت اخته الكبرى ماريا في أحد الاديرة ، وكان رودان يحبها حباً فائقاً .

وفي احدى نوبات حزنه عليها ، التحق باحد الاديرة في باريس تحت اسم الاخ أوجستين ولما رأى رئيس الدير ، الاب ايمار ، ان ميول الشاب الحقيقية تتجه الى النحت اكثر مما تتجه الى الرهينة ، طلب منه ان يصنع له تمثالاً نصفياً . وبينما كان الاب يجلس امام رودان تمكن من اقتناعه بان يعطي الحياة العامة فرصة اخرى . ولم تكذب تخفي عليه في الدير ستة شهور ، حتى عاد الى عمله الاول ، وسرعان ماالتقى بـروزبوريه العاملة بالمصنع والتي ظلت رفيقة حياته ، الى ان تزوجها في كهولته .

وفي عام ١٨٧٠ ادت الحرب الفرنسية البروسية الى بث الاضطراب والفوضى في فرنسا فانتقل هو وامنتاه الى بلجيكا حيث اشترك الاثنان في اعمال الزخرفة الخاصة بالمبنى الجديد لسوق الاوراق المالية في بروكسل . وقد ظل رودان بعيداً عن باريس طيلة ست سنوات ، كان خلالها يقضي فترة الصباح الباكر ، وجزءاً كبيراً من الليل في عمله الفني الخاص .

يعتقد معظم الناس ان التأثيرية ماهي الا نوع من الرسم . واذا طلب منهم ان يضعوا قائمة باشهر التأثيريين ، لكان من المؤكد ان تتضمن هذه القائمة اسماء مونيه ، ورينوار ، ومانيه ، وسيزان وديجا ، وبيسادو وكلهم من المصورين . وقد يضيفون ان مونيه ، كان هو الوحيد من بين التأثيريين ، الذي ظل محافظاً على هذه الصفة اكثر من عشر سنوات ، ذلك لان التأثيرية فن ينبع عما يراه الفنان ، وبهذا

المفهوم فان التصوير التأثيري قريب جداً من التصوير الفوتوغرافي ، فهو لا يترك مجالاً يذكر لحيال المصور او الجمهور ولذلك فان الفنان ، مالم تكن نظرفته الى الاشياء نظرة خاصة وملفته للنظر ، كما هي الحال مع مونيه ، فان انتاجه لابد ان يصبح كئيباً ، وآلياً ، في مدى سنوات قليلة ، اذا هو تمسك بالتأثيرية . وقد ادرك معظم التأثيريين هذه الحقيقة ، فتحولوا عن التأثيرية ، استجابة لما تراه غيبتهم ، اكثر مما تراه عيونهم ، في حين ظل مونيه وحده ، مثابراً على رسم كل ما يراه في مجالات الضوء والالوان .

غير اننا لا يجب ان ننسى ان الضوء على الاقل (وربما اللون ايضا) يمكن ان نبرزه في النحت ، كما نبرزه في التصوير ، وان النحاتين ، مثلهم كمثل المصورين ، يمكن ان يكونوا تأثيريين . وقد ادرك ديجان هذه الحقيقة ، وقام بصنع مئات من التماثيل المستوحاة من الحياة ، ولم يكن يسمح لاحد بان يشاهدها ، فيما عدا عدد قليل من اصدقائه . وتمثل التأثيرية في مجال النحت ، في تشكيل حدود اي سطح منحوت ، وتحديد بروزاته ، وكتلته ، وفجواته ، وتغضناته ، بحيث يكون سقوط الضوء عليه اقرب مايكون للواقعية ومساعداً على بث الحياة في التمثال .

والنحت في استطاعته ان يبرز تفاصيل جسم متناسق العضلات ، كما يستطيع ان يبرز دقائق وجه عجوز متغضن ، ومهما يكن من امر ، فاذا ما اتقن استخدام الضوء والظلال فان ذلك يساعد على نقل تأثير النحات بالغرض ، بنفس الدقة التي ينقله بها المصور التأثيري .

كان موضوع النحت التأثيري هو ما عزم رودان ان يتقنه . كان مونيه صديقاً له ، وكان اول اشتهار مونيه ، وذوبوع صيته ، على اثر المعرض الذي اشترك الصديقان في اقامته بباريس عام ١٨٨٩ وعندما تقدمت بهما السن ، واخذ اختلاط مونيه بالناس يقل شيئاً فشيئاً ، ظل رودان الزائر الذي تقابل زيارته دائماً بالترحيب . كما ظل ، مثله في ذلك كمثل مونيه ، متمسكاً بالتأثيرية حتى النهاية ، وكان يقول : «انا لست حالماً ، بل أنا رجل حساب ، وأعمالي النحتية جيدة ، لانها تتبع الخطوط الهندسية ، والانسان اذا مارساير الطبيعة استطاع ان يحقق كل شيء» .

ومع ذلك فان رودان ومرة اخرى مثله في ذلك كمثل مونييه ، كانت نظرتهم الى الطبيعة تغاير نظرة الآخرين اليها . كانت الطبيعة التي ينظر اليها هي الطبيعة البشرية اذ انه ظل طوال حياته ينحت التماثيل التي تمثل الجسم البشري . وكان يقول ايضاً : «ان العبقري لا تأتي الا الذين يحسنون استخدام اعينهم وذكايتهم» . ولذلك فان قدرة رودان على حسن استخدام ذكائه في تجسيد كل ما يراه فيكسبه بذلك معنى ، جعلت منه النحات العبقري الوحيد الذي جاء بعد ميشيل انجلو (المتوفي عام ١٥٦٤).

كان عجباً ان يأتي الدليل على دقة رودان البالغة في تصوير دقائق الجسم البشري عفواً حيث استطاع رودان ان يحطم التقاليد الاكاديمية والقواعد الجافة التي تحكم فن النحت . لقد اراد ان يعبر عن عواطفه الجياشة عن الحب والجمال والالم وانجبه في ادائه الى الجراءة في المسطحات والحركة التي تبرز فيها العضلات في تعبير خشن قوي . وكان لهذا الاسلوب اثره في ابراز اهمية الضوء في تأكيد التعبير الانفعالي الذي يريد الفنان ان يحققه . ففي عام ١٨٧٥ عاد رودان الى بلجيكا بعد رحلة قام بها الى ايطاليا استغرقت ستة اسابيع ، وقد امتلا حماساً والهاماً بما شاهده هناك من تماثيل دونا تيللو وميشيل انجلو التي تتسم بطبيعة حية قوية . وفي الحال بدأ رودان يعمل في نحت تماثيل لجسم واقف ، وكان يأمل ان يحصل من ورائه على الشهرة . كان اخر مايرغب فيه رودان وهو في هذه الحالة النفسية الجديدة ، ان يضطر للعمل من واقع النموذج من تلك النماذج المحددة التي تلتزم بها مدارس الفنون . ولذلك فقد استعاض عن ذلك بالاتفاق مع جندي شاب وسيم ، لم يسبق له الوقوف امام النحاتين . وجعله يتخذ وضعا بالغ الصعوبة ، لدرجة انه كان يضطر للاستناد الى عكاز طويل . وفي عام ١٨٧٧ وبعد عام ونصف عام من الجهد المتواصل من النحات ونموذجه ، كان التمثال البرونزي الذي يمثل الحياة بالحجم الطبيعي معداً للعرض في بروكسل وفي صالون باريس . اما النتيجة التي حصل عليها رودان فكانت السخط العام والاستنكار ، وليس الشهرة التي كان يرتقبها ، ذلك لانه اتهم بانه صب التمثال من قالب صنعه على جسم النموذج مباشرة وتلت ذلك فضيحة كبيرة اشترك فيها النقاد والفنانون وموظفون حكوميون .

شعر روان بضيق بالغ لهذا الموقف ، وان كان الامر قد تبلور عن مزيد من الاصدقاء اكثر من الاعداء . وفي عام ١٨٨٠ ، اي بعد ذلك الحادث بثلاث سنوات ، وافقت الحكومة على ان تشتري منه تمثال «عصر البرونز» واقامته في حدائق لكسمبورج في باريس . وفي نفس العام تلقى تكليفاً رسمياً بأن يعد قطعة نحيتة يختار هو موضوعها لزخرفة متحف جديد . وهنا اصبح واضحاً له ان تلك هي فرصته لانجاز الباب المزدوج الضخم الذي ظل يفكر فيه منذ عدة اشهر ، وكان الاسم الذي اختاره له هو «باب الجحيم» . وكان بارتفاع يزيد على ستة امتار ، على ان تكون التماثيل البشرية التي ستكسوطحها معبرة عن الحياة والحب واليأس . وعندما توفي رودان بعد ذلك بسبع وثلاثين سنة لم يكن الباب قد استكمل بالرغم من انه اشتمل حتى ذلك الوقت على ١٨٦ تمثال . وقد ظل رودان طيلة تلك السبع والثلاثين سنة يزور هذا الباب كلما شعر بالحاجة لاستلهام فكرة جديدة لتماثيله كما لو كان كتاباً ضخماً يحتوي العديد من النماذج . اما تمثاله المفكر فكان الهدف منه في البداية ، ان يمثل الشاعر دانتي وهو مستغرق في التفكير في شأن الجحيم وهو يطل فوق الباب . وليس هذا التمثال سوى واحد من عشرات الاعمال الفردية التي بدأت فكرتها كأجزاء من «باب الجحيم» .

وهكذا فشل رودان في انجاز اعظم اعماله ، ولو ان ذلك لم يؤثر في شهرته التي كانت تتزايد بسرعة في فرنسا ، كما في انكلترا التي زارها لأول مرة عام ١٨٨٠ واعجب بها واحبها . وفي عام ١٩١٤ اهدى ١٨ قطعة من منحوتاته الى الشعب البريطاني . وفي احدى المرات تجمع عدد من تلامذة مدرسة سليد للفنون بلندن ، وقيدوا انفسهم الى عربته اظهارة لحبهم له .

لم تكن فرنسا اقل عطفاً على رودان وتقديراً له . ففي عام ١٩٠٠ شيدت له الحكومة جناحاً يتسع لـ ١٦٨ قطعة من اعماله . واكثر من ذلك فقد كان له «منحة» تكلفت الدولة بمصاريفه في مستودع الرخام في باريس وذلك في الفترة من عام ١٨٨٢ ، الى ان تم نقل منحة الى فندق برون ، الذي اصبح الآن يعرف باسم متحف رودان ، وهنا ايضا كانت الدولة هي التي تكلفت بمصاريفه . وقام رودان باهداء كل ماله من اعماله الى الامة الفرنسية وعندما توفي في يوم ١٧ تشرين ثاني ١٩١٧ ، كانت الحرب قد اندلعت ، ولذلك لم تقم له سوى جنازة بسيطة ، وهو في طريقه الى مقره الاخير



في مودون خارج باريس ، وان اقيمت صلوات على روحه في انكلترا والمانيا .  
لم يكل رودان عن نحت التماثيل التي تمثل الطبيعة بصدق تفاصيلها . وعندما  
اشار الى التماثيل النصفية التي صنعها للنحاتين ، والشعراء ، والنقاد ،  
والمؤلفين ، ولأصدقائه ، كان يقول دائماً : «لم اكذب ابداً ولم أتملق» .  
وفي كثير من المناسبات ، كان يتناول طعام الغذاء مع الشاعر فيكتور  
هوجو ، دون ان يمس الطعام ، لانهاكه في التخطيط للصورة التي كان يبني  
اخراجها . اما عن شخصيات نماذجه ، فقد كان يحتفظ في منحنه بالعديد من  
النماذج المتحركة دون قيود ، وذلك لكي يتمكن من تأمل الجسم البشري وطريقة  
حركاته . ولكي يحول دون تكرار فضيحة عام ١٨٧٧ كان ينفذ معظم تماثيله  
بمقاييس اكبر من الحجم الطبيعي .  
غير ان مجرد الصدق والامانة نحو الطبيعة لم يكن كافياً ، ولم يكن رودان  
يعتقد انها كافية . كانت منحوتاته تبدو وكأنها ترتخي او تنقبض ، لكي تعبر عن  
العاطفة والحركة والنشاط . ذلك ان رودان كان يرى في كل جسم رمزاً ، فبلازاك  
الكتاب الرزين ، يمكن ان يبدو ملتفا بعباءته ، وقد افزعته الرؤيا وطارده  
مشاهدها ، او قد تتشابهك يدان فتيدوان كصحن كاتدرائية قوطية ، وقد كانت  
هذه الرمزية كثيراً ماتربك وتضايق اللجان التي كانت تكلف رودان ببعض  
الاعمال ، وان كانت اليوم احد المقاييس التي تدل على عظمتها ، اذ يعتبر رودان  
رائداً مجدداً في النحت المعاصر ومن اهم اعماله : المفكر ، ادم وحواء ، القبلية ،  
الربيع ، برجوازيو كاليه .

### النحات العلمي

#### هنري مور

ولد هنري مور في تموز ١٨٩٨ في مدينة «كاسيل نورد» التي اشتهرت  
بمناجمها ، وكان يحب الفن منذ الصغر ، ويمسك بقطعة الطين فيشكلها ب تلقائية .  
حصل على منحة علمية لدراسة الفن مدتها ست سنوات ، لكن كان عليه ان  
يوفق بين حبه للفن وبين رغبة والده في ان يصبح مدرساً فقط ، ومن اجل حبه



ثلاثة أشكال انسانية (حجر) هنري مود

واحترامه لوالده اضطر ان يعمل مدرساً في احدى المدارس الابتدائية وعندما نشبت الحرب العالمية الاولى التحق هنري مور بالجيش ، لكنه ترك الجيش بعد عامين وواصل التدريس ثم حصل على منحة لمواصلة دراسة الفن ، وقد دفعه حبه للفن الى ان يدرس دراسات خاصة في متاحف لندن.

بعد ذلك بدأ يثور على تقاليد النحت الاوربي ، ويتجه الى الفن البدائي والفن القديم ، واعلن انه قد تأثر بقوة النحت المصري القديم وجماله وكذلك الكلاسيكي والافريقي . وفي ذلك الوقت بدأ ينحت مباشرة على الحجر رؤوس الحيوانات وبني البشر ، ثم تخرج من الكلية الملكية البريطانية عام ١٩٢٤ ، وعين مدرساً غير متفرغ للنحت مدة ٧ سنوات ، وزار مور متاحف فرنسا واطاليا وقدم اول معرض خاص له عام ١٩٢٨ وعرض تمثاله الشهير «ريح الشمال» وبعد عدة سنوات بدأ مور يترك الرسم الانسانية الشخصية ، ويتجه الى التجريد مرة ثانية ، فيرسم الوجه الانساني خالياً من التفاصيل الدقيقة . وأثارت اعماله



امراة مرتدية (برونز) هنري مور

المتحررة من تقاليد الطبيعة ثورة ضده وطالبه النقاد بالاستقالة من منصبه بالكلية . وفي عام ١٩٣٢ انشأ قسماً للنحت في مدرسة شيلزبري وظل يدرس الفن حتى اندلعت الحرب العالمية الثانية ، فعاد يرسم الاشخاص بأسلوب واقعي ، وفي اثناء الحرب عانى مور من نقص الخامات ، فبدأ ينحت تماثيل صغيرة من الطين والصلصال ، واتجه الى الرسم ، وبعد الحرب انجبت زوجته طفلة الوحيدة ماري ، فاصبح موضوع الامومة والطفولة والحب شغله الشاغل ، وبدأ مور يعبر عن مشاعره الشخصية والذاتية .

تسلم مور درجات فخرية كثيرة من عدة جامعات ، منها جامعة كامبريدج ، وهارفارد ، واكسفورد وحصل على وسام الاستحقاق عام ١٩٦٣ ومع ذلك ظل رجلاً بسيطاً ، لم تنقطع صلته قط بطبقته الفقيرة «عمال المناجم» ولا

بالطبيعة التي اهتمت اجمل تماثيله ، وتصدرت اعماله مراكز اليونسكو بباريس ،  
والاماكن المهمة بامريكا وانجلترا.

وهكذا تنقل (هنري مور) في فنه كثيراً لكنه حمل معه العنصر الانساني حيث  
رحل نبع الالهام بالنسبة له كان (الحياة والطبيعة) ولم يتوقف عن المشاهد الخارجية  
للواقع بل مضى بعيداً الى جوهر الاشياء الى مغاور الحقيقة التي لم تطفأ بعد .  
بصمات انامله على (النحت المعاصر) لانتحتاج الى برهان ، لقد كان مجدداً ، لكنه  
بقي اميناً لقواعد النحت الاولى وهو النحات الانكليزي الذي خلق في سماء العالم  
متخطياً حدود وطنه.



جدع بشري برداء (برونز) هنري مور



الملك والملكة (حجر) هنري مود

|    |                              |
|----|------------------------------|
| ٧  | المقدمة                      |
| ٧  | أساسيات فن النحت             |
| ٧  | نحت غير مباشر                |
| ٧  | المعجون (البلاستين)          |
| ٧  | الطين (الصلصال)              |
| ٧  | تحضير الطين للعمل            |
| ٨  | تحضير حامل تمثال نصفي        |
| ٩  | تحضير حامل تمثال كامل        |
| ١٠ | تحضير الطين عل الحامل        |
| ١١ | أدوات نحت الطين              |
| ١١ | النحت البارز والنحت الغائر   |
| ١٣ | طريقة نحت الميدالية          |
| ١٣ | صنع النموذج بالطين           |
| ١٣ | صب القالب                    |
| ١٣ | صنع النسخة بالقالب           |
| ١٤ | النحت المباشر                |
| ١٤ | تجهيز الجبس لعمل تمثال مدروس |

|    |  |
|----|--|
| ١٧ | نحت الحجر                              |
| ١٧ | أدوات النحت على الحجر                  |
| ١٧ | طاولة العمل                            |
| ١٨ | الأزاميل                               |
| ١٨ | أدوات القياس                           |
| ١٩ | مقياس الزئبق                           |
| ١٩ | أدوات الطرق                            |
| ١٩ | جهاز الضغط الكهربائي                   |
| ١٩ | ترميم التمثال                          |
| ٢٠ | نحت الخشب                              |
| ٢٠ | أنواع الأخشاب                          |
| ٢٢ | كيف نحضر الخشب بعد القطع               |
| ٢٤ | أدوات نحت الخشب                        |
| ٢٤ | العناية بأدوات النحت على الخشب         |
| ٢٦ | طريقة نحت الخشب                        |
| ٢٦ | ترميم العمل                            |
| ٢٦ | طلبي الخشب                             |
|    | طرق اعداد :                            |
| ٢٨ | الشمع العسلي - غراء الخشب - الكاماليكا |
| ٢٩ | تعليم الأطفال فن النحت                 |
| ٢٩ | كيف نعتني بالأعمال النحتية             |
| ٢٩ | العناية بالأعمال البرونزية             |
| ٢٩ | العناية بالأعمال النحاسية              |
| ٣٠ | العناية بالأعمال الخشبية               |
| ٣٠ | كيف نعرض الأعمال النحتية               |
| ٣١ | <b>تصميم العمل النحتي</b>              |
| ٣١ | طبيعة مشكلات التكوينات                 |
| ٣٢ | العناصر المرنّة للتصميم                |

|    |  |
|----|--|
| ٣٢ | المجسمات - المسطحات - الخطوط                   |
| ٣٣ | الفراغ   |
| ٣٤ | خصائص التكوين المرن                            |
| ٣٥ | الشكل المغلق                                   |
| ٣٦ | الشكل المفتوح                                  |
| ٣٧ | <b>أساسيات تقنية النحت</b>                     |
| ٣٧ | صناعة القالب                                   |
|    | القالب البسيط - القالب المكون من أكثر من جزء - |
| ٣٧ | الصب بطريقة الشمع المفقود                      |
| ٣٨ | تشكيل البرونز                                  |
| ٣٩ | المواد والأدوات المستعملة في القالب الهالك     |
| ٣٩ | نوعية الجص المستعمل                            |
| ٣٩ | تحضير الكاماليكا                               |
| ٤٠ | مراحل عملية صب القالب                          |
|    | صناعة القالب                                   |
|    | القالب الهالك - القالب المستديم أو المدروس     |
|    | مراحل عملية صب القالب الهالك                   |
| ٤٠ | خطوات العملية                                  |
| ٤٠ | فك القالب                                      |
| ٤١ | تجهيز القالب للصب                              |
| ٤١ | كسر القالب                                     |
| ٤١ | ترميم النسخة                                   |
| ٤٢ | صناعة القالب المستديم أو المدروس               |
| ٤٢ | مراحل صناعة القالب المستديم                    |
| ٤٤ | صناعة القالب من البلاستيك                      |
| ٤٤ | الآليستومير                                    |
| ٤٤ | الفراء الحيواني                                |
| ٤٤ | طريقة العمل                                    |



|    |   |
|----|---|
| ٤٥ | صناعة نسخة البلاستيك                      |
| ٤٧ | تشكيل قالب البوليسير للنحت البارز والغائر |
| ٤٧ | استعمال مادة الاسمنت في صنع التماثيل      |
| ٤٧ | الخامات وأدوات العمل                      |
| ٤٧ | طريقة العمل                               |
| ٤٨ | الصب بالحجر الصناعي                       |
| ٤٨ | خطوات العمل                               |
| ٥١ | تمشيق الزجاج                              |
| ٥٢ | الأدوات المستعملة                         |
| ٥٢ | طريقة العمل                               |

## الموجز في تاريخ فن النحت

|    |                         |
|----|-------------------------|
| ٥٥ | النحت البدائي           |
| ٥٧ | النحت المصري القديم     |
| ٦٤ | النحت الفارسي القديم    |
| ٦٥ | النحت الهندي القديم     |
| ٦٦ | النحت القديم في اليابان |
| ٦٧ | النحت الصيني القديم     |
| ٦٨ | النحت الساساني القديم   |
| ٦٩ | النحت الانزوسكي         |
| ٦٩ | النحت السومري والاكدي   |
| ٧٢ | النحت الاغريقي          |
| ٧٧ | النحت الروماني          |
| ٧٩ | النحت القبطي            |
| ٨٠ | النحت البيزنطي          |
| ٨٠ | النحت الاشوري           |
| ٨٣ | النحت القوطي            |
| ٨٤ | نحت عصر النهضة          |

|     |   |
|-----|---|
| ٨٦  | فن النحت المعاصر .....                        |
| ٨٦  | النحت ما قبل الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ..... |
| ٩١  | النحت خلال حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ .....              |
| ١٠٥ | النحت من عام ١٩٤٠ إلى أيامنا هذه .....        |

## الرواد ..... ١١٩

|     |  |
|-----|--|
| ١١٩ | النحات محمود مختار رائد النحت العربي المعاصر ..... |
| ١٢٤ | النحات العالمي كانوفا .....                        |
| ١٢٤ | النحات العالمي رودان .....                         |
| ١٣٠ | النحات العالمي هنري مور .....                      |

## الفهرس ..... ١٣٥